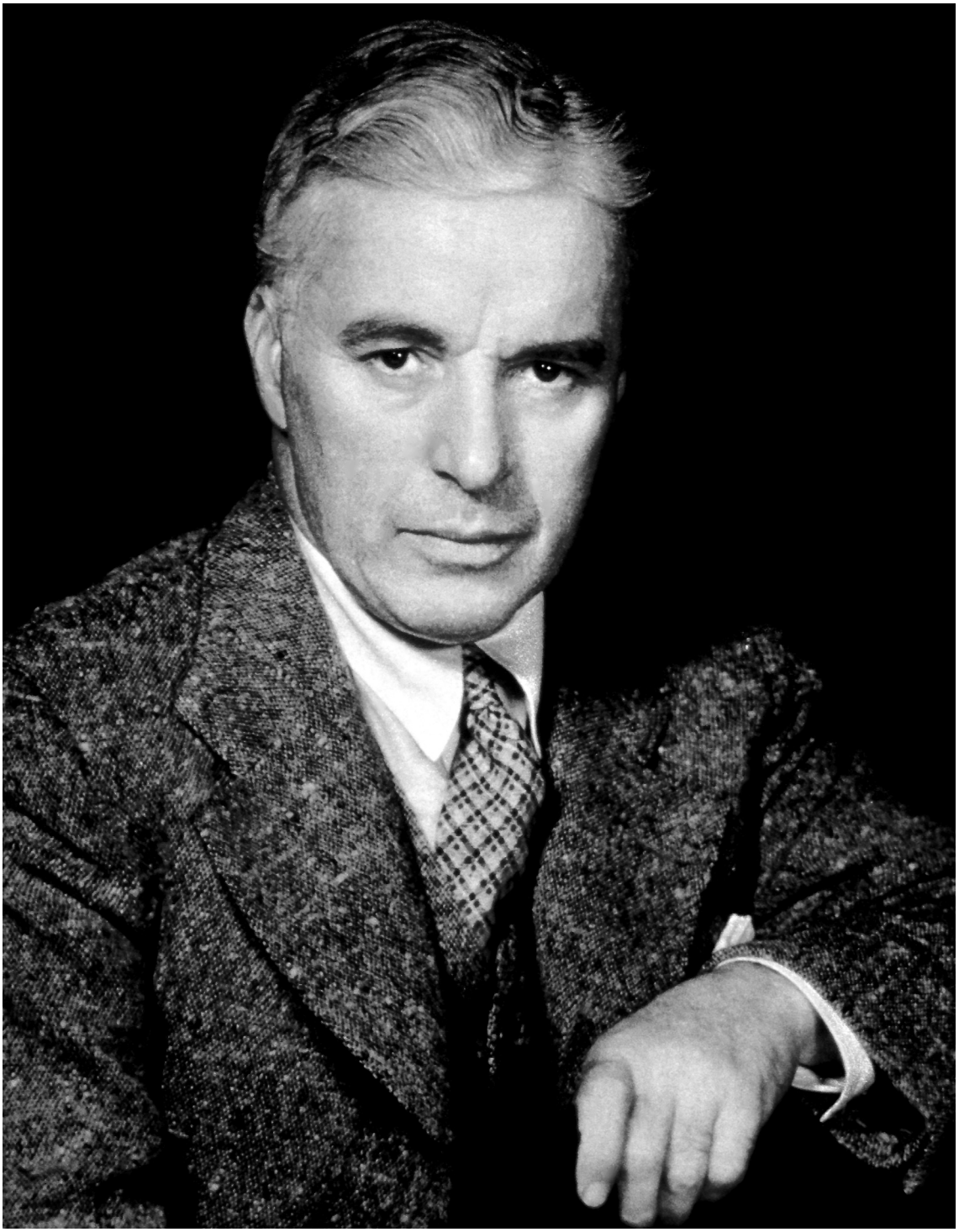
PETER BOGDANOVICH

¿Quién diablos sale ahí?

CONVERSACIONES CON ESTRELLAS LEGENDARIAS DE CINE

STELLA ADLER HUMPHREY BOGART MARLON BRANDO JAMES CAGNEY JOHN CASSAVETES CHARLIE CHAPLIN
MONTGOMERY CLIFT MARLENE DIETRICH HENRY FONDA BEN GAZZARA LILLIAN GISH CARY GRANT
AUDREY HEPBURN BORIS KARLOFF JACK LEMMON JERRY LEWIS DEAN MARTIN SAL MINEO MARILYN MONROE
ANTHONY PERKINS RIVER PHOENIX SIDNEY POITIER FRANK SINATRA JAMES STEWART JOHN WAYNE



¿Quién diablos sale ahí?

CONVERSACIONES CON ESTRELLAS LEGENDARIAS DE CINE

PETER BOGDANOVICH

CULT BOOKS

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

TÍTULO ORIGINAL: 'Who the Hell's in It: Conversations With Hollywood's Legendary Actors'
DISEÑO: Lucía Dueñas
TRADUCCIÓN: Mónica Rubio

PRIMERA EDICIÓN: enero de 2022

© de la presente edición: Peter Bogdanovich, 2004
© de la presente edición: Cult Books, 2022

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-124978-1-6
Depósito legal: MA 32-2022

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	*15*
Capítulo 1	LILLIAN GISH	*49*
Capítulo 2	HUMPHREY BOGART	*53*
Capítulo 3.	MARLON BRANDO	*71*
Capítulo 4	STELLA ADLER	*81*
Capítulo 5	MONTGOMERY CLIFT	*95*
Capítulo 6	CARY GRANT	*99*
Capítulo 7	JACK LEMMON	*123*
Capítulo 8	JERRY LEWIS	*137*
Capítulo 9	DEAN MARTIN	*209*
Capítulo 10	SAL MINEO	*221*
Capítulo 11	JAMES STEWART	*229*
Capítulo 12	JOHN WAYNE	*255*
Capítulo 13	HENRY FONDA	*281*
Capítulo 14	BORIS KARLOFF	*297*
Capítulo 15	JOHN CASSAVETES	*305*
Capítulo 16	CHARLIE CHAPLIN	*325*
Capítulo 17	JAMES CAGNEY	*337*
Capítulo 18	MARLENE DIETRICH	*343*
Capítulo 19	ANTHONY PERKINS	*357*
Capítulo 20	FRANK SINATRA	*365*
Capítulo 21	BEN GAZZARA	*383*
Capítulo 22	AUDREY HEPBURN	*391*
Capítulo 23	SIDNEY POITIER	*403*
Capítulo 24	RIVER PHOENIX	*409*
Capítulo 25	MARILYN MONROE	*431*

En memoria de
Audrey Hepburn,
John Cassavetes,
Sal Mineo,
River Phoenix,
Madeline Kahn,
John Ritter
y
Dorothy Stratten

Todos ellos nos dejaron
demasiado pronto.

En las películas, lo importante son los nombres. No es interpretación per se, como se hace en el teatro. Traes a un chaval y resulta que hace arder la pantalla; un chico o una chica que te impactan al instante. Eso era lo que buscábamos; una cierta cualidad fotográfica, un algo misterioso y oculto que tienen algunas personas... Las grandes estrellas del cine aprendían la técnica y algunas poses y gestos y se convertían en una especie de ídolos del público. Si te gustaban, no podían equivocarse; no importaba lo que hicieran, no era el papel que interpretasen.
—ALLAN DWAN

Los actores son como niños.
Hay que mimarlos, y de vez en cuando, darles un azote.
—ALFRED HITCHCOCK

¡Tú y tus directores! Para mí, lo único importante es la actuación; el cine, ya sabes. Lo verdaderamente importante en el cine es la interpretación.
—ORSON WELLES

Eso es lo más grande del cine... Cuando aprendes, si eres bueno y tienes la ayuda de Dios, y tienes la suerte suficiente como para tener una personalidad que deja huella; entonces lo que haces es; le das a la gente pequeños... pequeños pedazos de tiempo... que nunca olvidarán.
—JAMES STEWART

AGRADECIMIENTOS

Primeramente quiero agradecer a todos los actores y actrices que aparecen en este libro, por el tiempo que pasaron conmigo, y por todos sus incalculables logros. Por sus ánimos, por sus consejos y por sus sugerencias a lo largo de los cinco años que he trabajado en él: Victoria Wilson (mi magnífica editora en Knopf), Sherry Arden (mi profundamente inspiradora agente literaria), Iris Chester (mi leal ayudante durante tanto tiempo, que mecanografió varias veces cada página escrita a mano, me hizo varias y muy útiles sugerencias y leyó dos veces todas las pruebas), Meghan McElheny (mi valiosísima ayudante en Nueva York, que fue más allá del deber en lo que respecta a la organización de fotografías y pies de foto); y Louise Stratten (cuya escucha y reacciones fueron de gran ayuda en numerosos capítulos cuando se los leí a ella por primera vez). Por todo su tiempo y esfuerzo con las ilustraciones: en Photofest, Ron Mandelbaum y Tom Toth; en The Kobal Collection, Lauretta Dives. Por la diligente y más que útil corrección y lectura de prueba, John Morrone, Andy Goldwasser y Dan Baker, y por un gran trabajo en el mismo campo, Anne Fratto. Por su apoyo manifiesto y tácito: Anna Bogdanovich (mi querida hermana); Antonia Bogdanovich, Sashy Bogdanovich (mis queridas hijas); Cybill Shepherd, Henry Jaglom, Zack Norman, Jeff Freilich, y William Peiffer (mis amigos).

Casi todo el material preexistente aquí contenido ha sido largamente revisado o enormemente recortado o expandido. Partes (algunas largas, otras muy cortas) de la introducción y de los capítulos de Bogart, Cagney, Cassavetes, Clift, Dietrich, Grant, Hepburn, Karloff, Lemmon, Lewis, Martin, Mineo, Phoenix, Sinatra, Stewart y Wayne aparecieron por primera vez en una forma distinta (entre 1961 y 2001), ya fuera en "Esquire", "New York Premiere", el "New York Times", el "Los Angeles Times" o el "New York Observer". Los artículos originales de "Esquire" aparecen también en mi recopilación "Pieces of Time" (Arbor House, Nueva York, ediciones de 1973 y 1985; publicado en Inglaterra con el nombre de "Picture Shows", Allen & Unwin, Londres, 1974).

En forma más abreviada, el capítulo de Gish apareció por primera vez en un librito de edición limitada titulado "A Moment with Miss Gish" (Santa Teresa Press, Santa Barbara, California, 1995).

Una pequeña parte del capítulo de Adler apareció, con otra forma, en "Who the Devil Made It" (Knopf, Nueva York, 1997; Ballantine, Nueva York, 1998), igual que pequeños segmentos de los capítulos sobre Cassavetes y Sinatra en "Movie of the Week" (Ballantine, Nueva York, 1999).

Partes de los fragmentos de entrevista en el capítulo de Lewis, además de algunos de los comentarios de Arthur Miller en el capítulo de Monroe, fueron publicados por primera vez en su traducción al alemán, como números enteros del suplemento dominical del diario alemán "Süddeutsche Zeitung" (2000-2002); ninguna parte de estas conversaciones había aparecido previamente en lengua inglesa. Agradezco especialmente al señor Miller por su tiempo y su amabilidad.

Mis mas sinceros agradecimientos a los editores de todos estos periódicos y libros por su cálido interés, por su patrocinio, por sus consejos y por su ayuda.

P.B.
Nueva York, NY
2004

INTRODUCCIÓN

Hace unos treinta años, en Roma, Orson Welles y yo estábamos tomando una copa nocturna en su suite del Hotel Eden. Habíamos estado un par de horas grabando nuestras conversaciones para un libro sobre su carrera. La grabadora, para alivio de Orson, estaba ahora apagada y guardada junto a la puerta. Por supuesto, siempre era en esos momentos cuando Welles hacía los mejores comentarios. Había estado hablando de una de sus herejías favoritas: que los directores, y de hecho todo el trabajo de dirección, estaban muy sobrevalorados. Para Orson, lo verdaderamente importante en las películas eran las interpretaciones.

Cuando yo señalé que cierta película estaba bien dirigida pero no bien interpretada, Welles respondió que no podía separar esas dos cualidades, y que si no estaba bien interpretada, entonces, ¿qué tenía de bueno? Obviamente, dijo, estaba de acuerdo en que la gran dirección a su más alto nivel (como la de los directores a los que más admiraba, Jean Renoir o John Ford, Ernst Lubitsch o Howard Hawks) se contaba sin duda entre las bellas artes. Pero un director medio, incluso algunos de los de mayor éxito, con extensas y reconocidas carreras, no marcaba tanto la diferencia como las buenas interpretaciones.

Un poco más tarde, Orson soltó un comentario despectivo acerca de una popular estrella contemporánea de cine y teatro, terminándolo de esta forma: «Bueno, ya sabes... ¡Un *actor*!» En el ambiente del mundo del espectáculo, especialmente entre los equipos de rodaje y de producción, el uso de la palabra «actor...» (pronunciada con un ligerísimo toque de desprecio) tiene un significado más que revelador. Tiene las mismas connotaciones que si va precedida de un «maldito», y contiene todos los aspectos negativos del popular vocablo «diva», pero nada de su encanto o carisma. La palabra «actor», que puede ser lanzada como un ladrillo por una ventana o pronunciada como un susurro, refleja de manera algo vulgar las connotaciones de una persona egocéntrica hasta el aburrimiento, sin sentido del humor y exigente, a menudo infantil y engreída. En otras palabras: una pesada carga que requiere cuidados excesivos. Nada de esto se utiliza jamás para sugerir que ese actor no es un buen intérprete.

Así que le pregunté a Orson que, en fin, si pensaba que la interpretación era la clave en el teatro o en el cine, ¿cómo podía referirse tan despectivamente a los «actores» de aquella manera, y cómo se comportaba *él mismo* cuándo actuaba? Después de todo, había trabajado bastante más como actor que como director. Welles respondió, asintiendo vehementemente: «*¡Actor!*» Nos reímos. ¿Quería decir aquello que cuando él actuaba, se comportaba según todas las incómodas connotaciones que traía consigo el uso peyorativo de «¡Actor!»? Orson asintió, radiante, casi orgulloso. «Pues sí. *¡Actor!*» Entonces se estuvo riendo un buen rato.

Este libro vuelve constantemente sobre esa paradoja esencial de los actores, ya sean hombres o mujeres. ¿Debe haber siempre una base infantil o infantiloide para conseguir lo que a menudo hacen de una forma tan mágica y con tal humanidad? ¿Será quizás para conservar cierto sentido profundo de inocente vulnerabilidad? Lo cierto es que la interpretación nace de jugar a ser alguien. Había ciertamente, hasta cierto punto, una determinada inocencia en todas las estrellas que he conocido, y en casi todos los actores, ya fueran jóvenes o viejos. Igualmente, cada uno a su manera, y en diversos momentos de sus carreras, cada uno de los actores que aparecen en este libro ha sentido un amor impecable y desinteresado por su trabajo y por el propio medio, ya fuera la escena o la pantalla (véase en particular el capítulo de Lillian Gish).

En la época del viejo sistema de estudios (aproximadamente entre 1915 y principios de la década de los sesenta) las estrellas con belleza y rasgos distintivos eran la mercancía más arduamente buscada, la que más intensamente se explotaba en toda la industria. Con el abandono del sistema de contratos con intérpretes, el negocio cambió para siempre. El talento de los mejores directores, guionistas, productores y equipos técnicos del mundo ya no se concentraba en sacar lo mejor de los actores con contrato. Todo el mundo iba por su cuenta, los actores preferían ser versátiles antes que verse encasillados y los estudios (que antaño habían sido fábricas que producían entretenimiento y, a veces, arte, apoyando y aprovechándose al mismo tiempo del talento de aquellos que lo protagonizaban) acabaron teniendo que ocuparse de las películas una por una y pagar cantidades desorbitadas a las pocas estrellas que supuestamente podían «estrenar» una película en el ya popular juego del «top-ten» semanal de la taquilla, que nunca existió en la edad dorada.

En los setenta, cuando el estilo de los viejos estudios era ya historia, Howard Hawks me comentó una vez que durante toda la década de los veinte, de los treinta, de los cuarenta y parte de los cincuenta, hubo más estrellas que en toda la historia. «Y la mayoría», me dijo, «tenían muy poco que decir sobre lo que debían interpretar». Según un axioma del mundo del espectáculo, los propios actores y actrices no son necesariamente los más adecuados para juzgar lo que se les da mejor. Pero la mayoría de las estrellas de cine originales tenían personalidad, y como Allan Dwan

lo expresó, ellos «sencillamente, hacían arder la pantalla». Lo mismo que para los griegos representaban los dioses y diosas, estas estrellas formaban una especie de mitología del siglo XX creada por el cine. Ya no eran actores interpretando un rol (porque todos sus papeles se fundían en un único y definitivo personaje, un héroe popular especial, similar pero no necesariamente idéntico al mortal original). Y esta creación se convertía, según solía comentar el director Fritz Lang, en un «argumento dramático válido». Robert Aldrich, quien dirigió a James Stewart en una película de los sesenta, confesó que su guionista y él decidieron usar para su guion «aquello que Stewart parece ser». Las grandes estrellas del cine tenían una autenticidad que trascendía la interpretación. Se convertían en una realidad; ya no eran actores, ni siquiera gente interpretándose a sí misma. Eran, simplemente, Cary Grant, John Wayne, Greta Garbo, Clark Gable, Marlene Dietrich.

En Estados Unidos, con la fama y el éxito intensificados por una virtual deificación, resultaba por supuesto fácil olvidar la integridad, perder toda inocencia; venderse, tener éxito y aún así fracasar interiormente. Es el típico conflicto estadounidense que aparece en el síndrome de *Sueño dorado* (boxeador profesional contra pianista): ¿Qué será, la fuerza bruta o la auténtica pasión? ¿Dinero o poesía? La pregunta misma parece desfasada. Pero "Fausto" es una historia aún más antigua. Y como acabó aprendiendo Fausto, resulta peligroso ignorar el alma inmortal. Este libro, por lo tanto, está dedicado a los espíritus de todos los brillantes intérpretes que en él aparecen; larga vida para ellos.

Al contrario que en mi anterior trabajo sobre directores, "Who the Devil Made It", los capítulos no están ordenados cronológicamente siguiendo la fecha de nacimiento de los personajes, sino de una manera más personal: con la excepción de los dos primeros y del último, estos capítulos están ordenados aproximadamente siguiendo el orden en que cada una de estas personas apareció en mi vida. Dado que mis experiencias de primera mano con Lillian Gish y Marilyn Monroe fueron excepcionalmente breves (la última sólo un vistazo), he comenzado y terminado con estas dos extraordinarias mujeres a las que desearía haber llegado a conocer. En las antípodas la una de la otra, tanto en lo que respecta a sus carreras como a su personalidad, las dos representan los dos roles femeninos más tradicionales y arquetípicos (y más marcadamente restrictivos): la virgen y la puta. Dado que una mayor comprensión de la naturaleza femenina mejoraría radicalmente las relaciones entre ambos sexos en todo el planeta (y de esta forma, el propio planeta), el duradero poder mítico de Gish y Monroe parece apropiado para abrir y cerrar estos perfiles del estrellato en un «mundo de hombres» regido por la personalidad.

Mi retrato de Bogart (que, tras aparecer como artículo en el "Esquire" en 1964 –Bogie había muerto en 1957–, anunció los comienzos del culto a Bogart) es el único capítulo que trata sobre alguien a quien nunca llegué a conocer realmente, ni

siquiera un poco, ni junto al que llegué a pasar un tiempo. El episodio de Bogart es también el más explícito repaso a las diferencias y semejanzas entre el famoso-estrella de hoy en día y la imagen icónica que se tiene de ellos. La duración de los contactos y los niveles de intimidad con los demás, obviamente, varía mucho. Desde los muy breves (como Montgomery Clift o Marlon Brando, o los bastante breves con James Cagney, Henry Fonda o Charlie Chaplin) hasta las relaciones que duraron casi tres décadas, como las que tuve con Cary Grant o James Stewart. O como la que ya dura más de cuatro décadas, con Jerry Lewis. Partes de este material pueden haber aparecido anteriormente en otros sitios (lo cual se indica en el texto o en los agradecimientos).

CURRÍCULUM

Desde el verano en que cumplí dieciséis años, he estado trabajando y viviendo con actores profesionales. De hecho, aunque fui contratado como aprendiz, me convertí en uno de ellos durante aquel inocente verano y conseguí un papel principal en la séptima semana. Pero yo había hecho mi debut escénico tres años antes interpretando al protagonista en nuestra representación de sexto curso (en el Collegiate School, en la Calle 78 Oeste) del musical de E. Y. Harburg y Burton Lane "El valle del arcoiris". Mi primera frase fue: «¡Eureka! ¡Sharon, ven inmediatamente!» Mi querida madre se convirtió en mi primera directora cuando me oyó interpretar unas pocas frases y dijo: «Será mejor que trabajes ese acento irlandés».

Aún así, mis primeras interpretaciones habían tenido lugar en algunas de las íntimas cenas celebradas por mis padres en sus apartamentos de Nueva York, tanto en el nº 15 de la Calle 67 Oeste (desde mi infancia hasta casi los trece) como en el cruce entre la Calle 97 y Riverside Drive (hasta los veintidós); donde tras la cena me pedían que recitase algo, poemas como "Annabel Lee", "El cuervo" de Poe, o "¡Oh capitán, mi capitán!" de Whitman, "The Shooting of Dan McGrew" de Robert W. Service, o que leyese algún relato breve, como "El corazón delator" de Poe.

En la misma época, antes de cumplir los trece, monté y dirigí (y actué en ellas) tres o cuatro producciones de radio caseras. Esto sucedió en el momento en que los programas de radio cómicos o dramáticos estaban empezando a desaparecer; yo había crecido con ellos, y me parecían geniales. En Navidad, mis padres me habían regalado una grabadora de bobina Revere, y con ella solía grabar una obra radiofónica (generalmente, "Suspense"), que entonces transcribía palabra por palabra a mano y luego mecanografiaba en mi pequeña máquina de escribir portátil. Usaba música escogida por mí con algo de ayuda por parte de mi padre y de mi tío Fred Gandolfi, que tenía una extraordinaria colección de discos (fragmentos de "Una

noche en el monte pelado", de Mussorgski, y "La consagración de la primavera" de Stravinski). Yo interpretaba todos los papeles (incluyendo los femeninos) y creaba los efectos de sonido manualmente o con la boca. Cuando nació mi hermana Anna, monté una representación de "Blancanieves y los siete enanitos" para mi madre y se la interpreté por teléfono cuando ella estaba en el hospital. También hacía mis propios anuncios, y tenía un nombre para mi emisora: la BTBC, Bogdanovich Tape Broadcasting Company[1].

Más tarde ese mismo año, habiéndome convertido en adolescente, fui a ver mi primera obra en Broadway (Henry Fonda en "Point of No Return" de Paul Osborn) y, desde entonces, entre 1952 y 1964, cuando me mudé de Nueva York a Los Ángeles, asistí a prácticamente todos los estrenos importantes tanto en Broadway como off-Broadway. Cuando tenía dieciséis o diecisiete, mis padres aprovecharon ciertos contactos que tenían para conseguir que pudiera entrar entre bastidores y conocer a Charles Laughton, quien estaba actuando, creo recordar, en "Don Juan en los infiernos", de Shaw (que también dirigía). Era un tipo bastante grueso y terriblemente simpático, de una manera algo brusca y al mismo tiempo autocrítica. Cuando le dije que quería ser actor, me dijo: «Bueno, no deberías tener problemas; eres un chico apuesto. *Yo* he tenido el aspecto del trasero de un elefante desde que tenía veintiún años».

En mi primer año de instituto (todavía en el Collegiate), fui el más joven de la historia que obtuvo un papel protagonista en el montaje anual de la escuela, haciendo de malo en una obra al estilo de Agatha Christie, "The Ninth Guest", de Owen Davis. Empecé a crujirme los dedos como parte del personaje y no pude parar de hacerlo durante cerca de veinte años. Durante mis trece años en el Collegiate, recibí el apodo de «Bugs», a causa de una popular imitación que hacía de Bugs Bunny. Otras veces, mis apodos pasaban a ser Dean, o Jerry, o Marlon, aunque Bugs se mantuvo. A los quince, empecé a asistir a clases de interpretación para adolescentes los sábados por la mañana en la American Academy of Dramatic Arts, e impresioné a la profesora, la actriz Eleanor Gould (sobre todo con mi Cyrano), que me invitó a formar parte del teatro infantil y a entrar como aprendiz en la compañía principal en el verano de 1955 en el teatro Cherry County en Traverse City, Michigan.

El teatro tenía una buena compañía residente, con actores de todo el país, sobre todo de Nueva York, y todas las semanas venía una estrella diferente, ensayaba con

1 Compañía de Radiodifusión por Cinta Bogdanovich (N. de la T.)

2 Las «summer stocks» son compañías fijas que trabajan siempre en el mismo teatro durante el verano, el término no tiene una traducción al castellano, ni tampoco esta variante en la que se añade el «star» (estrella) en referencia a los actores populares que se incorporaban temporalmente (N. de la T.)

nosotros durante un par de días, luego actuaba durante una semana, y se iba. Era el «Star Summer Stock»[2], algo tremendamente divertido y que hoy en día casi ha desaparecido por completo. Me faltaba una semana para cumplir los dieciséis cuando salí de Manhattan (en tren), y volví doce semanas más tarde, después de haber interpretado al león en "El mago de Oz", dirigido y escrito un espectáculo de variedades para niños, e interpretado a un mayordomo (silencioso) en "The Constant Wife" de Maugham, protagonizada por Sylvia Sidney. Mi cumpleaños cayó en aquella semana y ella me hizo el regalo de permitirme interpretar a un auténtico mayordomo silencioso, con una tarjeta escrita a mano que decía: «Ah, ¡tú *eres* el silencioso!» Una referencia, imagino, a mi naturaleza parlanchina. Ahora pienso que habría debido hablar menos y preguntar más.

La triste realidad es que en tres años supe quién era cada una de aquellas diez estrellas, y lo que habían hecho antes de llegar a Traverse City, Michigan. Sylvia Sidney, Dios santo, había trabajado con Alfred Hitchcock, Fritz Lang, King Vidor, Josef Von Sternberg, y con Spencer Tracy, Henry Fonda y Cary Grant, entre otros. ¿Sabía yo eso? No. Cuando finalmente volví a encontrarme con Sylvia Sidney, unos cuarenta y cinco años después en una celebración del centenario de Hitchcock, le recordé su regalo y nuestra breve asociación. Elegantemente, ella hizo como si se acordase. Estaba delgada y frágil, le había resultado duro bajarse de su pedestal. Finalmente, sus primeras palabras ante el micrófono fueron: «¡Envejecer es una putada!» Murió pocos meses después, dejando para siempre sin respuesta aquellas preguntas que yo le hubiera hecho.

Igualmente, cuando conocí a Edward Everett Horton (yo era su encargado de vestuario entre bastidores), tampoco había oído hablar de todos aquellos geniales directores con los que había trabajado, a los que pronto admiraría (y en varios casos, conocería y trabaría amistad con ellos): Vidor, Sternberg, George Cukor, Ernst Lubitsch (¡cinco veces!); y con Astaire y Rogers, Grant y Katharine Hepburn. Observándolo cada noche desde bastidores, aprendí cuánto puede dar de sí el más pequeño gesto si se hace bien. Mientras apuntaba a alguien con una pistola, Horton movió en un momento dado la muñeca de la mano con que sujetaba el arma ligerísimamente, y soltó una gran carcajada. Estaba claro que era idea suya, porque lo completó con dos carcajadas más acompañadas de idénticos movimientos de muñeca, además de una «traca final», que fue la carcajada más grande de todas. Puede que estuviera sujetando un arma, pero era el público lo que tenía en la palma de la mano. Horton murió quince años más tarde. Todavía me acuerdo (puesto que yo le ayudaba a quitarse el frac y ponerse un esmoquin cada noche) del olor intenso y a la vez almizclado de su colonia.

Otras personas que conocí ese verano fueron Richard Arlen (al que nunca pregunté nada sobre Howard Hawks, Sternberg, William Wellman, o Gary Cooper);

ZaSu Pitts (trabajó con Erich Von Stroheim tres veces, con Leo McCarey, Douglas Fairbanks, Mary Pickford); Ilona Massey (los hermanos Marx). Veronica Lake se casó por segunda vez durante su estancia en Michigan; salía en *Los viajes de Sullivan*, de Preston Sturges, que un poco más tarde se convertiría en una de mis películas favoritas. La ignorancia puede dar la felicidad, pero se paga con reproches.

Mi papel favorito fue el que interpreté la séptima semana, el del hijo adolescente de Signe Hasso en la comedia de Edward Mabley, "Glad Tidings". Era el protagonista juvenil, y un personaje magnífico cuando todavía eres un aprendiz. Y Signe (que acabaría trabajando también con Lubitsch, Cukor, Grant, C. B. DeMille, y Ronald Colman) me soltó un cumplido que todavía guardo con cariño, al decirme que había conseguido más carcajadas con ese papel que nadie que lo hubiera interpretado antes, incluso en Broadway. No podía haber sido más afectuosa ni más amable. Una tarde, fuimos a dar una larga y deliciosa vuelta en su descapotable. De hecho, la volví a ver varias veces durante los años siguientes, primero en Nueva York, cuando estaba trabajando en un espectáculo off-Broadway; y luego en Hollywood, pero por alguna razón siempre en reuniones en las que no podíamos conversar realmente. Yo la acompañé en un taxi a las afueras poco después de que su amado y único hijo, también llamado Peter, muriese a los veintipocos años, algo que le causó un terrible sufrimiento.

Fue maravilloso tener a Signe, que era sueca, como mi primera madre en el teatro, y poco antes de su muerte en 2002 la llamé a Los Ángeles un par de veces (yo estaba otra vez en Nueva York por aquél entonces) y le hice unas cuantas preguntas. «Cary era el caballero más maravilloso que he conocido», me dijo, y también que «DeMille estaba muy subestimado; era muy bueno, en serio». Adoraba a Cukor, «un querido amigo», y a Lubitsch «por supuesto, él era el mejor», que interpretaba cada papel para todos los actores y lo hacía «mejor que cualquiera de ellos. Yo solía decirle que estaba mucho mejor que yo en mi papel de criada francesa [en *El diablo dijo no*, 1943]». Signe y yo habíamos planeado grabar algunos de sus recuerdos, pero antes de que pudiésemos hacerlo, ella murió repentinamente a los ochenta y cuatro años.

Otro aprendiz al que conocí aquel verano me aconsejó estudiar con Stella Adler, por entonces ya legendaria actriz/maestra, y en el otoño de 1955, tras mentir acerca de mi edad (dije que tenía dieciocho), pasé a formar parte de la clase para principiantes que ella daba. Durante los cuatro otoños, inviernos y primaveras siguientes asistí a las clases de Stella por la tarde después de la escuela. También tuve una breve aparición entre el extenso reparto del drama musical de Kurt Weill y Paul Green "Johnny Johnson", que Stella dirigió off-Broadway. Aquellos cuatro años con ella fueron la sólida base sobre la que establecí todo lo que haría después como actor y como director.

Entre junio y septiembre de 1956-1958, continué trabajando en teatros de verano: en Stratford, Connecticut, como aprendiz extra, intérprete de papeles pequeños y como suplente en el American Shakespeare Festival de John Houseman ("El rey Juan", "Medida por medida", "La fierecilla domada"); y en Central Park en el New York Shakespeare Festival original de Joseph Papp ("Otelo", "La duodécima noche"), probando con Otelo durante una semana en Bala Cynwyd, Pensilvania. Mi verano favorito como actor fijo fue en Falmouth, Massachussets, donde (al cumplir diecinueve) lo pasé realmente bien interpretando buenos papeles en "Major Barbara" de Shaw (el hijo estirado) y en "Darkness at Noon" de Arthur Koestler (el pseudo nazi malo principal), además de seis pequeños papeles cómicos, todos en la misma obra (en un momento me daba la réplica a mí mismo), usando una voz famosa diferente para cada uno. Tras la tercera entrada, el público se daba cuenta de que todos eran el mismo actor y se reían cada vez que aparecía yo.

Cuando finalmente terminé la escuela, intenté conseguir trabajo en el teatro o en la televisión. En aquella época se hacían pocas películas en Nueva York, y los programas de ficción televisiva en directo estaban desapareciendo rápidamente. Hice dos pequeños papeles en dos de las últimas buenas: "Blast in Centralia No. 5", con Jason Robards, Jr. y Maureen Stapleton (dirigida por George Roy Hill para el *Seven Arts Playhouse*) y una adaptación de "Fifty Grand" de Hemingway, con Ralph Meeker (dirigida por Sidney Lumet para *Kraft Television Theatre*). Me presenté dos veces a las pruebas y dos veces fui rechazado para entrar en el Actors Studio, hice papeles protagonistas en un par de producciones off-Broadway (la obra de un sólo acto de Tennessee Williams "Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen"), y en Westport, Connecticut (una obra nueva de Michael Hastings, "Yes, and After"). Odiaba hacer las pruebas, el proceso me parecía humillante y nada adecuado para juzgar el talento.

Como llegué a descubrir con el tiempo, a menudo los mejores actores no eran los mejores en las pruebas, y los que eran buenos en las pruebas no eran necesariamente igual de buenos cuando se les concedía el papel, siendo la prueba a veces lo que mejor hacían. Cuando empecé a dirigir, mis sesiones de *casting* solían ser largas, porque intentaba conceder a los actores el mayor tiempo posible. De todas formas, la necesidad de hacer pruebas fue lo que me disuadió de dedicarme principalmente a la actuación.

A finales del otoño de 1958, propuse dirigir a un grupo de cinco estudiantes con los que solía pasar el tiempo en los cursos de Stella, en una escena del drama hollywoodiense de Clifford Odet, "The Big Knife". Ensayamos durante una semana y después la interpretamos con bastante éxito en una de las clases de escenas de Stella. Desde aquel momento, mi interés pasó de la interpretación a la dirección, y a finales del año siguiente, en noviembre de 1959, coproduje y dirigí un montaje off-

Broadway de "The Big Knife" que resultó un éxito de crítica pero no de público. Tenía veinte años.

Teníamos un buen reparto y todos los que formaron parte de él siguieron trabajando después, aunque el único que alcanzó la fama fue Carroll O'Connor. Lo escogí para el papel (era tan sólo su segunda aparición en Nueva York, y su primer papel protagonista) del jefe de un estudio cinematográfico cuya santurronería e hipocresía estaban supuestamente basadas en gran medida en Louis B. Mayer, de la MGM. Carroll estaba magnífico en el papel.

Recibió muy buenas críticas, consiguió su primer agente a raíz de aquello, se marchó rápidamente a Hollywood y nunca volvió la vista atrás. Irónicamente, en la película de Robert Aldrich *The Big Knife* (1957), Rod Steiger había interpretado el papel de jefe del estudio, y años después, Carroll repitió otro papel de una película de Steiger cuando trabajó en la popular serie de televisión basada en *En el calor de la noche*.

Con O'Connor tuvo lugar, poco después de que estrenásemos, uno de los momentos decisivos para un director. Yo estaba haciendo comentarios a los actores sobre la interpretación tras un ensayo. Uno de ellos era un consejo que ya había dado a Carroll (varias veces) y que él había desoído también varias veces, así que dije, sin levantar la vista del sujetapapeles: «Y Carroll sigue hablando bastante a menudo con el cigarro en la boca». Yo había señalado anteriormente que al hacer eso resultaba difícil comprender lo que decía, y que al fin y al cabo, se trataba de Clifford Odets, cuyos diálogos reconocibles y geniales (como en la clásica película de Nueva York *Chantaje en Broadway*, enteramente dialogada por Odets) eran probablemente la característica más reconocida y celebrada del autor. Entonces Carroll dijo, en un tono deliberadamente irritado: «En este montaje tienes muchos más problemas que el que yo hable con el cigarro en la boca». Yo no levanté la vista. Nunca me había pasado nada parecido, por supuesto, pero yo sabía con seguridad que tenía que responder de manera rápida y determinante al reto o podría perder el control sobre todo el reparto. Tras lo que pareció una eternidad dije, sin levantar la cabeza ni la voz: «Sí, de hecho *hay* muchos más problemas con este montaje». Levanté la vista y le miré: «Y uno de ellos es que tú hablas con el cigarro en la boca. Así que no lo vuelvas a hacer». Él no dijo nada y yo seguí con los comentarios; nunca volvimos a hablar de ello, y en general él mantuvo el cigarro lejos de la boca cuando decía su texto. Lo que personalmente más me divertía cuando le veía interpretar durante décadas su mítico personaje de Archie Bunker en la serie "All in the Family" era que a menudo hablaba con el cigarro en la boca.

Nos volvimos a ver tan sólo dos veces más antes de su muerte en 2001; en un acto político (del que se habla más adelante) y en la gala de los Globos de Oro de 1972, en la que ganó su primer premio por "All in the Family", y en la que tuvo la ocasión

de reír el último en nuestro rifirrafe. Yo estaba sentado bajo el podio de los ganadores, siendo candidato por haber dirigido y coescrito *La última película*. Durante el discurso que dio Carroll al ganar, nos habló de cómo había obtenido su primer papel importante de manos de un joven director neoyorquino, «un arrogante hijo de perra, y que está sentado justo debajo de mí esta noche». Nos abrazamos después del evento, y hablamos brevemente. Poco después de la muerte de Carroll, me encontré con su única y amada mujer Nancy, que me dijo que ella y Carroll tenían tan poco dinero antes de "The Big Knife" que cuando le llamé otra vez para hacerle una segunda prueba, Carroll estaba enfadado porque tenían que ir gorroneando por ahí cascos de botella para devolverlos y poder pagarse el metro.

Cuando el protagonista de nuestro "The Big Knife" (a sus treinta y muchos años) anunció su decisión de trabajar en una película para la televisión en Hollywood, yo estaba agotado tras el año y pico que había pasado buscando financiación y después haciendo el *casting*, dirigiendo, estrenando, anunciando y promocionando; estaba sencillamente demasiado cansado como para buscar y dirigir de nuevo desde el principio a un sustituto en un papel fundamental como aquél durante sólo las dos últimas semanas de exhibición. Decidí interpretarlo yo mismo. Orson Welles había hecho de hombres mayores en su adolescencia, ¿por qué no podía yo hacer de cuarentón a los veintitantos? En general, al grupo le pareció fatal que me escogiese a mí mismo para el papel, pero yo ignoré sus reproches, me teñí el pelo de gris e interpreté al desgraciado Charlie Castle durante dieciséis funciones off-Broadway con una entrada aceptable en la Calle 30 Este de Mannhattan, muy a gusto en el papel que nació en Broadway con John Garfield, hizo su rodaje con Jack Palance, fue dirigido en los teatros de París por Jean Renoir con la actuación de Daniel Gélin, y fue imaginado por el propio Odets cuando lo escribió (él mismo me lo dijo) para Cary Grant. Disfruté cada segundo de aquel papel, y los aplausos fueron maravillosos. Recuerdo especialmente la energía, la precisión, la sinceridad y la seguridad de estrella que tenía Carroll O'Connor; actuar con él era fácil porque te lo daba todo al máximo.

En el verano de 1961 yo fui director de arte en una compañía durante una temporada de diez semanas en el Phoenicia Playhouse en Phoenicia, al norte del estado de Nueva York, no muy lejos de Woodstock y Kingston (dónde nací y viví durante tres meses). También supervisé el *casting*, escogí varias de las obras, dirigí cuatro de ellas y actué en un par. Las que yo hice fueron la sátira de Hollywood de Moss Hart y George S. Kaufman "Once in a Lifetime", el raramente recuperado drama doméstico de Odets, "Rocket to the Moon", la alegoría poética de Tennessee Williams camino Real, y el clásico de misterio de Agatha Christie "Diez negritos". La mayoría de los actores y dos de los directores que empezaban con nosotros aquel verano hicieron después largas carreras: George Morfogen (que ya por aquel en-

tonces era uno de mis mejores amigos), Anthony Zerbe, James Tolkin, Joanna Miles; los directores Glenn Jordan, Michael Lindsay-Hogg, el actor-profesor William Hickey; nuestra diseñadora de vestuario era Polly Platt (quien se convertiría en una importante diseñadora de producción y vestuario y productora, mi mujer durante ocho años y la madre de mis dos hijas). En 1964 (dos años antes había empezado a escribir para la revista "Esquire"), dirigí y produje un malogrado montaje off-Broadway de "Once in a Lifetime"; los problemas financieros acabaron con nosotros, y seis meses después de su cierre me mudé a Los Ángeles, donde viví y trabajé durante la mayor parte de los treinta y dos años siguientes.

A pesar de mi trabajo como periodista, y de mi posterior éxito como director de cine, mis raíces estuvieron siempre, obviamente, en la interpretación, a pesar de que actué poco después de mudarme a California. Aunque cuando lo hice fue memorable: hice el papel de un joven realizador en mi primer film como director, *El héroe anda suelto* (1968), que incluía dos escenas mías con Boris Karloff; hice de protagonista, otra vez como joven director de cine, bajo la dirección de Orson Welles y con John Huston haciendo de anciano y veterano cineasta, en la legendaria última película de Welles, que quizás se estrene finalmente en 2005; me interpreté brevemente a mí mismo junto a Gena Rowlands en la última escena del maravilloso drama teatral de John Cassavetes, *Noche de estreno* (1977); actué como el gobernador malo que se enfrenta a Ben Gazzara en Singapur en mi versión cinematográfica de la novela de Paul Theroux *Saint Jack* (1979); y en un papel más popular, hice del psiquiatra algo aburrido pero decente que psicoanaliza a la también psiquiatra Lorraine Braco en la mítica serie de David Chase para HBO *Los Soprano* (1999-2005).

Durante mis años como director de películas, he tenido la suerte de contar con magníficos repartos y disponer de varios actores espléndidos. Entre ellos se encuentran algunos a los que tuve la suerte de presentar al público, ya fuera en su debut cinematográfico o en su primer papel importante en la gran pantalla: Sandy Baron, Timothy Bottoms, Eileen Brennan, Jeff Bridges, Sandra Bullock, Ellen Burstyn, Anthony Clark, Laura Dern, Burton Gilliam, John Hillerman, Madeline Kahn, Cloris Leachman, Tatum O'Neal, Randy Quaid, John Ritter, Cybill Shepherd, Eric Stoltz y otros. Aparte de aquellos que tienen su propio capítulo, tuve también la suerte de trabajar con varias estrellas ilustres, talentosas, y en algunos casos míticas (lo que daría para uno o dos libros más).

En la década de los noventa y a principios del nuevo siglo, he estado trabajando cada vez más, haciendo cameos, muchos de ellos interpretando a un director de cine. A eso se le llama encasillamiento. Siempre me arrepentiré de no haber podido participar en un clásico cuando Sydney Pollack me ofreció amablemente... el director (lo hizo Dabney Coleman) en *Tootsie*.

LA FIESTA DE LAS ESTRELLAS

Lo cierto es que la vida del actor (sobre todo en el cine) conlleva una serie de peligros laborales, resaltando entre ellos el desgaste emocional que supone terminar repetidamente y de manera abrupta estrechas relaciones, casi familiares, conocidas con el nombre de producciones, rara vez volviendo a ver a ninguna de las personas implicadas. Y así pervive una sensación de pérdida (o su fantasma) durante la mayor parte de las etapas del trabajo. La bella autora británica Rumer Godden trabajó una vez en una adaptación para la pantalla de uno de sus libros con Jean Renoir; que es para mí (y para muchos otros) el mejor director del mundo occidental. El producto de su colaboración, *El río*, rodada íntegramente en la India, ha sido reconocido como uno de sus mayores triunfos. En un libro de memorias ("A House with Four Rooms"), Godden terminaba su extenso y cariñoso relato del rodaje de la película de esta manera:

> Cuando se termina una película, se termina. Parece haber una ley no escrita que estipula que, cuando el equipo y los actores se separan, les dejas marchar. Quizás vuelvas a verlos en otro film, como a mí me ha pasado varias veces; entonces retomas el hilo de la relación donde lo dejaste, pero, mientras tanto, no buscas mantener el contacto. Esto puede sonar desalmado, pero es lógico. ¿Cómo puede un profesional acordarse de todas las personas que conoce en una película?
> Esto resulta complicado de entender para la gente no relacionada con el mundo del cine y del teatro. A menudo se sienten ofendidos por ello. «Pensábamos que le caíamos bien a Renoir», decía la esposa del director del periódico del yute[3] con el que rodamos, y lo dijo con rencor. Ella se sentía «utilizada», como de hecho lo había sido. «Pensábamos que le caíamos bien». Habían enviado felicitaciones navideñas que no habían sido correspondidas.
> «Nos caen bien. A él le caen bien». Lo que era cierto, o lo habría sido si a Jean se los hubieran recordado, pero cuando llegaron las felicitaciones, él probablemente estaría en Italia o México. «¿*El río*?» habría dicho. «Eso fue hace mucho tiempo».

A los actores esta especie de balancín vital les conduce a una necesidad mayor de lo normal de desconectar después de un día o una semana o tres meses de trabajo intensivo.

---

3 «Jute press», periódicos de un conglomerado de empresas indias que trabajaban en el yute (N. de la T.)

Además, una gran parte del trabajo de hacer películas resulta tan aburrido para los actores (la iluminación exige normalmente bastante tiempo y la repetición de las escenas desde varios ángulos, a menudo debido a la indecisión del director) que a menudo se siente obligados a escaparse a pasar una noche de juerga. O a una entrega de premios o a un homenaje especial (véase más adelante). Normalmente no hay mucho que hacer en Los Ángeles por la noche: es una ciudad de empresas madrugadoras. A mediados de los sesenta, cuando llegué a Hollywood por primera vez, el lugar de moda en California, o prácticamente de todo el mundo civilizado, era un club llamado Whisky A Go Go. Actualmente, claro, gran parte de la vida nocturna en todo el planeta es esencialmente parecida a lo que yo experimenté en 1965.

El Whisky había abierto el 15 de enero del 1964, y en aquel momento era el club del momento en Estados Unidos. Salió en el *Tonight Show* de Jack Paar (Jack Paar fue su presentador antes que Johnny Carson y después de Steve Allen), y la ABC hizo un documental sobre él. Los discos de Johnny Rivers (que cantaba allí) se vendían, y a los cuatro dueños del Whisky les iba muy bien. En sus ojos se adivinaba la mirada furtiva de aquellos que están en la cresta de la ola, observando cuidadosamente en todas direcciones, nerviosos antes de lanzarse porque podrían no volver a tener una oportunidad como aquella en la vida.

Pero en ese momento, precisamente entonces, todo el mundo se presentó allí. Podías ver a Loretta Young, y a Jack Palance y a su mujer, Shelley Winters, a Laurence Harvey o a Sal Mineo. Fred Astaire se pasó por allí una noche. También lo hicieron Bob Hope y Dean Martin. Y los Beatles. Causaron un alboroto mayor del que ya había normalmente. Pierre Salinger (el secretario de prensa de John Fitzgerald Kennedy) estuvo allí una noche. La rubia que bailaba salvajemente en mitad de la pista, con un gran lazo negro en el pelo, era Mamie Van Doren. Johnny Rivers salía con ella por aquel entonces. Y en la mesa de al lado había cuatro astronautas de la NASA. El de en medio era David Scott, de quien se rumoreaba que iba a ir a la luna (como así fue).

Y también empezaron a ir los beatniks de Venice (con alguna etiqueta nueva), los modernos de la UCLA, los hippies de Nueva York y la gente normal de todas partes, las viejas glorias que querían formar parte de aquello y la gente de moda porque quería seguir estándolo. Había un tipo al que le llegaba el pelo hasta la mitad de la espalda. Y otro que llevaba el peinado de Shakespeare. Varias parejas interacicales. Chicas embutidas en los pantalones piratas más ajustados que habían podido encontrar y con tacones. Chicas descalzas y con maquillaje. Y chicos con maquillaje. Hombres con barba y gafas de sol. En el balcón, apoyado contra una columna, había un hosco joven con perilla mirando fijamente la pista de baile. No se movió

en toda la noche. Nadie podía moverse demasiado; el baile se limitaba a una serie de giros sensuales y el ruido era tan ensordecedor que mantener una conversación era imposible. En tres jaulas colgadas del techo, tres chicas jóvenes ligeras de ropa se movían sugerentemente de un lado a otro, pero con poco entusiasmo.

Mientras tanto, los demás clubes se quedaban a media entrada o vacíos, cuando las paredes del Whisky A Go Go temblaban y se daban de sí al multiplicar por cinco su cómodo aforo. ¿Era más agradable? ¿Mejor? ¿Más barato? No tío, era la moda.

LA CELEBRACIÓN DE LAS ESTRELLAS

El 7 de enero de 1973, Paramount, el estudio que había pertenecido a Adolph Zukor, convirtió la celebración del centésimo cumpleaños de éste en un glamouroso acontecimiento en el Beverly Hilton Hotel, una gala benéfica (a 125 dólares el plato) en favor de los clubes de variedades estadounidenses, un tremendo acto de autopromoción, y un tributo al padre fundador más viejo de la industria. Asistieron doscientas cincuenta personas de lo mejorcito de Hollywood (una muestra mucho más representativa, al menos en cuanto a famosos, que la ceremonia de los Oscar en los últimos años). Como dijo Bob Hope: «Si cayera una bomba aquí, Troy Donahue podría volver al negocio» (en el siglo XXI, casi nadie podrá entender este chiste). Entre el cerca del centenar de personas que se encontraban en la plataforma de tres niveles estaban: Anne Baxter, Jack Benny, Michael Caine, Frank Capra, Bette Davis, Allan Dwan, Gene Hackman, Charlton Heston, Alfred Hitchcock, Rock Hudson, Danny Kaye, Gene Kelly, Dorothy Lamour, Mervyn Leroy, Jerry Lewis, Fred MacMurray, Groucho Marx, Walter Matthau, Gregory Peck, George raft, Buddy Rogers, Diana Ross, Gale Sondergaard, Barbara Stanwyck, George Stevens, Stella Stevens, James Stewart, Liv Ullmann, Jack Warner, William Wyler... Por no mencionar a los jefes y a los ejecutivos más importantes de los grandes estudios, y yo. Hope lo llamó «un museo de cera viviente».

Cuenta la historia que, a la edad de dieciséis años, Zukor abandonó Hungría y vino a Nueva York con 40 dólares cosidos al forro de su abrigo. Con el tiempo, llegó a ser un peletero de éxito, comenzó a invertir en los salones recreativos y en los nickelodeons[4], pasando después a la exhibición de películas de dos bobinas. Más tarde hizo su primer largometraje, *Queen Elizabeth*, la única película de Sarah Bernhardt, su «única oportunidad de alcanzar la inmortalidad», como ella misma lo describió.

---

4 Primeras salas de proyección populares, cuya entrada costaba cinco centavos (un «nickel») y que contribuyeron enormemente a la popularización del cinematógrafo en EE UU (N. de la T.)

Por aquel entonces resultaba una película bastante mala, hoy en día no hay quien la vea, a excepción de los meticulosos archivistas, pero su éxito ayudó a catapultar la compañía cinematográfica de Zukor, Famous Players (inaugurada en 1912) hacia el éxito. La fórmula original de la marca, «Famous Players in Famous Plays»[5], no era realmente una buena idea, porque se ceñía al concepto de cine como teatro filmado (en vez de explorar en la dirección a la que apuntaban Griffith y otros: la búsqueda de un nuevo arte). Más tarde, Zukor se unió a Jesse Lasky para formar Famous Players-Lasky, que cambió su nombre por Paramount, menos largo, como hacían las compañías cinematográficas en aquellos días. («Si es una película Paramount, no hay nada mejor que ver», fue su eslogan durante años).

La sensación aquella noche era la de que, al fin y al cabo, Zukor tenía cien años y nadie en el cine había hecho *algo así* jamás, luego ¿por qué no darle gracias por todo? Por Mary Pickford y Doug Fairbanks, por Gloria Swanson, Gary Cooper, Clara Bow, Hope y Crosby, y Lamour, Dietrich también, y Veronica Lake, Alan Ladd y Maurice Chevalier, sin olvidarse de William S. Hart. Si no llegaron realmente a *decir* que él inventó el cine, se sobreentendía, pero al fin y al cabo era por una buena causa y nadie salió herido.

Fue una noche del mundo del espectáculo. Bob Hope se trajo un montón de chistes perversos y brutalmente divertidos (la palabra adecuada es insultos), pero estaba como pez en el agua. No le había escuchado material tan bueno en años. Nada de chistes políticos, ni de propaganda de la guerra de Vietnam, allí tan sólo hubo una descarga de ametralladora a base de puyas y chistes que no dejaron títere con cabeza, ni siquiera a él mismo. Quizás fuera un poco cruel, pero al menos no pretendía no haber roto un plato. La gente se levantó para aplaudirle, por cierto (la única vez que sucedió en toda la noche a excepción del momento en que se llevaron al señor Zukor en su silla de ruedas al final del asunto). Pero lo de Hope fue espontáneo, mientras que lo de Zukor era más o menos obligado. También era difícil *ver* al señor Zukor en una silla de ruedas detrás de la plataforma, así que todo el mundo se quedó aplaudiendo de pie durante un rato (bastante después de que trajeran la tarta de cumpleaños de cuatro metros y medio que parecía de plástico).

Antes de empezar, los invitados de la plataforma, la prensa y varias personalidades más se reunieron en el Empire Room del Hilton, rodeados de enormes fotogramas de películas y una réplica de la famosa verja de la Paramount; los camareros pasaban bebidas y canapés, se hablaba mucho de negocios y cotilleos, y poco de asuntos serios, pues había demasiada gente. Entonces avisaron a los invitados de la plataforma para que se reunieran en la siguiente estancia para hacer su entrada. Yo

5 «Actores famosos en obras famosas» (N. de la T.)

estaba hablando con Jimmy y Gloria Stewart cuando Howard Koch, el productor de la gala (también había sido el responsable de las dos últimas entregas de los Oscar), se acercó y dijo, señalando: «Eh, ¿os importaría ir hacia allí, buscar vuestros nombres y sentaros sobre ellos?» Se fue rápidamente al siguiente grupo, y Gloria se volvió hacia Jimmy y dijo: «¿Qué ha dicho?»

Jimmy parecía confuso: «Ha dicho que debíamos... Ha dicho que debíamos buscar nuestros nombres y *sentarnos* sobre ellos».

«Oh», dijo Gloria. «Bueno, nos vemos luego, cariño».

«Sí», dijo Jimmy. «Bueno, voy a ir a buscar mi nombre y a *sentarme* sobre él».

Los nombres estaban escritos en pequeñas cartulinas colocadas sobre filas de sillas plegables. Encontrarlos supuso una gran diversión y un pequeño caos: Stella Stevens buscando despistada en la letra B; Hitchcock lanzándose a contar, a los señores Capra, Gene Hackman y Gene Kelly, la historia de cómo empezó a trabajar con el señor Zukor en 1920 en Inglaterra, aunque por supuesto el señor Zukor no lo sabía por aquel entonces, ya que Hitch no era más que un modesto escritor de intertítulos. Antes de que a nadie le diera tiempo a sentarse, nos estaban arrastrando hacia la izquierda del escenario para que hiciéramos nuestra entrada. Cada uno de los cientos de invitados de la plataforma fue anunciado por separado, pero también muy rápidamente. Apenas hubo tiempo para el aplauso al que muchos estaban acostumbrados y que, de hecho, merecían. Pero la cuestión es que fueron saliendo a buen ritmo, excepto cuando el locutor se hacía un lío (presentó a George Stevens, padre como George Stevens, hijo, y empezó a anunciar la entrada de Mae West antes de que alguien pudiera decirle que ella no se había presentado) o cuando se tardaba en encontrar a alguien que obviamente no había encontrado su nombre y no se había sentado sobre él.

Después de Hope y Jack Benny, llegó el turno del «tributo de entretenimiento», que prepararon Tommy Tune y Michael Stuart. Fue un derroche de energía, ruidoso, frenético y alborotado, con montones de globos, cañones de humo y tiras de confeti. Pero yo seguía teniendo la sensación (a medida que un grupo de bailarinas aparecían caracterizadas como estrellas de la Paramount como Swanson, Bow, Dietrich, Betty Grable –yo pensaba que era una estrella de la Fox–, Veronica Lake y Mae West) de que aquello no era más que una gran farsa. Aquel tipo, Tommy Tune (que también era el protagonista con sus zancudas piernas), se había visto obligado a realizar este encargo y no podía evitar llevarlo a cabo de una manera diabólicamente intensa, casi sádica. Yo no podía creer que sintiese algo realmente hacia todas aquellas viejas estrellas que estaba «rescatando» para nosotros, y lo cierto es que todo el espectáculo (de hecho, toda la velada) resultó notablemente carente de cualquier sentimiento e incluso podría decirse que fue, curiosamente, un honesto ataque al sentimentalismo. Aquel espectáculo tenía algo de fríamente calculado, y

cuando, al final, Tommy pidió al público que se uniera a él para contar los cien años del señor Zukor al ritmo del cancán bailado por todo el conjunto, nadie lo hizo. Supongo que la idea era que aquello culminase con un éxtasis de celebración en el que 1.250 voces gritarían «cien», pero la gente no contó; simplemente se quedaron allí sentados, mirando.

Quizás tampoco podían evitar notar la fría sensación de ridículo que había detrás de todo aquello. Si no, ¿cómo explicar la entrada culminante de la auténtica Dorothy Lamour, flanqueada por dos pequeños chimpancés, a los que presentó como Bob y Bing? A este bizarro detalle hay que añadir el hecho de que ambos animales se mostraron desobedientes, soltando sonoros chillidos de chimpancé para deleite del público y vergüenza de la señorita Lamour, que lo afrontó con el humor de una profesional atrapada en una pesadilla. Creo que ella realmente quería celebrar el cumpleaños de «papá Zukor» (ella fue la única que lo llamó así en toda la noche) y que sentía un sincero aprecio por él. Sus comentarios parecieron totalmente sentidos, pero entonces ya era demasiado tarde. David Butler, el veterano realizador que la había dirigido a ella y a Hope en una de las películas de la serie «Road...» estaba sentado junto a mí. «¿Por qué no le han dado un micrófono?», dijo tristemente. «No es que tenga una gran voz, ¿sabes? Necesita un micrófono».

OSCAR

Hace unos años, cuando Cary Grant y Dyan Cannon estaban tramitando su divorcio, una historia algo apócrifa apareció en la prensa amarilla: como ejemplo extremo de la supuesta irracionalidad de Grant, Cannon citó ante el juez el hábito anual de Cary de sentarse frente a su televisor durante la ceremonia de premios de la Academia e insultar irónicamente a todos los participantes. Esta historia, sea o no cierta, debió haber parecido divertida a casi todo el mundo en Hollywood, puesto que casi todo el mundo hace lo mismo allí. De hecho, para aquellos que evitan ir a la propia ceremonia, celebrar una cena frente a la tele con los amigos mientras se critica a los presentadores, a los ganadores y a los perdedores que aparecen en la pantalla se ha convertido en un ritual esperado casi con ansiedad.

Lo curioso es que, según todas las historias, cuando los premios de la Academia comenzaron a concederse en 1929, se celebraban con el mismo espíritu de irreverencia, algo que prácticamente ha desaparecido del evento en sí. «Solían celebrarlo en Coconut Grove», me dijo Jimmy Stewart a finales de los setenta. «Te daban de cenar y un montón de bebida; aquello no era más que... era simplemente... era una *fiesta*. Nadie se lo tomaba demasiado en serio. Bueno, estaba muy bien si ganabas, porque eran tus amigos los que te lo estaban dando, pero no era nada importante

para la taquilla ni nada. Era... era simplemente un montón de amigos que se reunían, contaban chistes, se ponían ciegos y daban unos pequeños premios; lo que daban entonces era mucho más pequeño. Por Dios, era... no había presión ni nada parecido».

Cary Grant me lo corroboró personalmente: «Verás, era un asunto *privado* (nada de *televisión*, claro, ni siquiera *radio*), simplemente un grupo de amigos que daban una fiesta los unos a los otros. Porque, verás, toda esa gente rica felicitándose los unos a los otros *tiene* algo de ridículo. Cuando empezó, bromeábamos los unos con los otros: 'Muy bien, Freddie March', decíamos, 'sabemos que ganas un millón de dólares; ¡ahora sube aquí a recoger tu *medallita*!'»

El supuesto origen del nombre del premio, ahora oficial, refleja en sí mismo cierto grado de etílica liviandad. Supuestamente, el trasero de la estatuilla (por alguna razón es un tipo desnudo con una espada) recordaba a Bette Davis el de un novio llamado Oscar, y no le importó comentar en voz alta el parecido. Resultaba difícil, por lo tanto, mostrarse totalmente serio sobre un premio al que le habían puesto el nombre por el culo de alguien.

Muchas cosas frívolas han acabado convirtiéndose en dinero. Sin embargo, el premio que recibió la estrella alemana Emil Jannings (concedida por su actuación en dos películas mudas, *The Way of All Flesh* y *La última orden*) se convirtió no sólo en algo valioso sino profundamente codiciado. El caso es que, al final de la II Guerra Mundial, el propio Jannings lo valoró más que cuando lo recibió. Jannings había vuelto a Alemania con la llegada del sonido en 1929, y decidió quedarse allí como parte de la escena cultural de Hitler. Al parecer, cuando los estadounidenses entraron en Berlín, se encontraron con un rotundo y patético personaje que avanzaba sumisamente hacia ellos por una avenida bombardeada, agarrando una estatuilla de cobre y levantándola para que la reconocieran. «Por favor», gritaba, señalándola desesperadamente, «No disparar; yo ganar Oscar».

Quizás sólo haya un sitio en el que saben hacerlo bien. Todos los años se entregan premios de poesía en Barcelona. El tercer premio es una rosa de plata, el segundo premio es una rosa de oro, y el primer premio (el premio al mejor poema de todos) es una rosa de verdad.

LAS ESTRELLAS Y LA POLÍTICA

Mucho antes de que Ronald Reagan llegase a la presidencia, ya se sabía que había algo de política en el mundo del espectáculo y que había algo de mundo del espectáculo en la política. En 2001, Arthur Miller publicó un ensayo en forma de libro, una ampliación de su conferencia en Washington, D. C., "On Politics and the Art

of Acting"[6], en la que disecciona, examina y analiza de manera brillante este fenómeno que tan bien ejemplificaron las irregulares elecciones de 2000. Yo mismo estuve presente en tres o cuatro representativos momentos históricos en los que se mezclaron la política y el espectáculo.

NIXON EN SAN CLEMENTE

A mediados de 1972, más o menos un año antes de que el Watergate empezara a fraguarse, la esposa de Norman Taurog me llamó por teléfono (su marido había ganado un Oscar en 1932 por dirigir *Skippy*). Trabajaba para el comité para la reelección del Presidente, y estaba llamando para enterarse de a quién iba yo a votar este año y si estaría dispuesto a apoyar a Nixon. Le dije que no iba a apoyar a nadie.

—¿No le gusta nuestro presidente? –dijo ella.

—No lo conozco.

—¿Le gustaría conocerle?

—Claro.

Así es como fui invitado a la 27ª recepción de agosto para unas cuatrocientas personas de Hollywood en la «Casa Blanca del oeste», en San Clemente. Me había sido concedido especialmente el permiso para llevar a Cybill Shepherd, aunque ella no era mi esposa. En el control de la entrada había hombres de los servicios secretos, guardas uniformados con *walkie-talkies*, y jóvenes ayudantes presidenciales (cada uno de ellos ataviado con una corbata a rayas rojas, blancas y azules con estrellas), presididos por la estrella de la televisión de Los Ángeles Johnny Grant, que parecía un poco desbordado por su trabajo aquel día. Se inclinaba, pretendiendo con una sonrisa reconocernos a ambos, aunque no parecía poder recordar nombre alguno. A pesar de ello, no pareció importarle dejarnos pasar, aunque el agente de expresión siniestra que tenía junto a él, con una lista en la mano, se mostró menos dispuesto. Quería los nombres, por favor. Los dijimos y nos acompañaron a otra fila. Debbie Reynolds estaba justo delante de nosotros, Glen Campbell más adelante, y Charlton Heston detrás, seguido de Jim Brown. Uno de los ayudantes nos dijo que los hombres tenían que saludar educadamente antes que las mujeres.

—Pensaba que era usted demócrata –le dije a Heston.

—Lo era... bueno, yo siempre he sido *independiente* –contestó, y entonces murmuró algo acerca de que este año prefería a Nixon.

---

6 Sobre la política y el arte de la interpretación (N. de la T)

Al final de la cola, bajo la luz de un foco, el Presidente y la señora Nixon saludaban a sus invitados. Los fotógrafos disparaban constantemente, mientras los ayudantes se quedaban por allí y los hombres de los servicios secretos escudriñaban la fila. Heston comentó que nunca miraban al Presidente, sino solamente a aquello que pasaba a su alrededor. Yo me giré para mirar al Presidente cuando un hombre sudoroso me agarró levemente el brazo; supongo que para impedir que me saltase mi turno. El señor Nixon se volvió hacia mí y el hombre sudoroso me dio un ligero empujón hacia delante, al tiempo que decía mi nombre. Le di la mano al Presidente y le presenté a él y a la señora Nixon a Cybill.

—He visto su nombre –me dijo el Presidente, moviendo un brazo como para indicar una pantalla de cine– en muchas producciones. –Pronunció aquella palabra de manera que sonase importante.

Yo murmuré algo. Hubo una pausa. Algunos años antes, un amigo mutuo de los Nixon y mis padres les había regalado una de las naturalezas muertas pintadas por mi difunto padre. A la señora Nixon, sin embargo, no le había gustado.

—Mi madre los conoció hace algunos años –dije. —Fue a su apartamento para recoger una pintura de mi padre.

No estoy del todo seguro de que ni el Presidente Nixon ni su mujer recordasen la anécdota, pero la señora Nixon miró momentáneamente a oto lado y asintió agradablemente.

—Mi padre era pintor –dije.

—Claro que sé que tu padre era pintor, –dijo la señora Nixon, de manera quizás demasiado amistosa.

Hubo otra pausa. El caballero sudoroso no tenía mucho mejor aspecto. Dimos un paso atrás. La señora Nixon siguió sonriéndonos y el Presidente se volvió hacia Heston.

Más corbatas estrelladas nos indicaron el camino hacia la fiesta en la que cuatrocientas personas de Hollywood estaban hablando, bebiendo y comiendo. Estaba Vince Edwards, Red Skelton, Zsa Zsa Gabor, Lawrence Welk, Jack Benny, Desi Arnaz y Chuck Connors. Frank Sinatra pasó fugazmente, seguido de varias personas más, dirigiéndose a hacer algo urgente, a juzgar por su salida.

John Wayne saludó con la mano y se acercó, dando caladas a un pequeño cigarro. Le dije que el que yo estuviera allí no significaba que fuera republicano. «No pasa nada», dijo Duke. Entonces paró la música y hubo algunos aplausos. El presidente Nixon había subido a la tarima de los músicos y estaba frente al micrófono. Parecía más pequeño y delgado que un rato antes. «No os voy a soltar otro discurso», dijo, «después de lo que muchos de vosotros tuvisteis que aguantar la semana pasada [en la convención] en lo que se refiere a cantidad de discursos». Entonces soltó un discurso que duró catorce minutos. Hizo hincapié en las películas:

«Me gustaría expresar mi gratitud como individuo, y también hablar como Presidente de Estados Unidos por lo que vosotros, la gente de Hollywood, ha hecho por el país y por el mundo. Puedo hablar con sinceridad sobre este asunto. Dejadme que empiece por decir que a mi mujer y a mí nos gusta el cine. Nos gusta en televisión. Afortunadamente tenemos nuestro propio equipo de proyección privada en la Casa Blanca [risas]. Esa es una de las razones por las que me volví a presentar [más risas]. Lo que no aguanto son esos anuncios del *Late Show* [risas]. Pero hemos visto muchas películas. Todavía no hemos proyectado ninguna película X en la Casa Blanca. Tuvimos una para mayores de dieciocho años una noche y dijimos: 'Hasta aquí podemos llegar' [risas]. Pero me gustan las películas hechas en Hollywood, hechas en Estados Unidos, y eso no significa que no pueda apreciar una buena película extranjera, o a una buena estrella de cine extranjera o [una ligera pausa para buscar la palabra] ... o *starlette*... En todos los países en los que hemos estado mi mujer y yo, unos ochenta, les puedo asegurar que Hollywood, en la mayoría de los casos, había llegado antes. Caminamos por las calles de África, Asia y Latinoamérica, y por todas partes, y en los carteles de las salas podemos ver los nombres de Hollywood que tan familiares nos resultan. Nos hace sentir como en casa el ver esos nombres...»

Estaba terminando con una anécdota relacionada con un congresista de Harlem llamado Charles Rangel; el Presidente había llamado a Rangel por teléfono. «El congresista estaba un poco impresionado por la llamada, hablamos un rato y él dijo: 'Sabe, señor Presidente, cuando yo era niño en Harlem, si le hubiera dicho a mi padre que algún día estaría hablando con el Presidente de Estados Unidos, me habría dicho que estaba loco'. Y yo le dije: 'Bueno, señor congresista, si cuando yo era pequeño, en Yorba Linda, le hubiera dicho a mi padre que algún día iba a hablar con un congresista por teléfono, habría pensado que estaba loco' [risas]. Me limitaré a terminar lo que tengo que decir esta noche diciendo... que si le hubiera dicho a mi padre, cuando era un niño en Yorba Linda, que algún día estaría hablando con Jack Benny, ¡me habría dicho que estaba loco!»

Bajó entre risas y aplausos, y la banda volvió a tocar. Estuvimos dando vueltas, admirando las vistas: Clint Eastwood, Rhonda Fleming, Glenn Ford, Art Linkletter, Hugh O'Brian, Jack Warner, Richard Zanuck, Joanne Carson. Billy Graham estaba allí también, de pie, de puntillas, echando un vistazo a la pista de golf, y rodeado por un armazón recubierto de plantas trepadoras, emanando una especie de aura mientras hablaba con varias personas. Entonces me fijé en que además estaba bajo un foco. El doctor Kissinger estuvo encantador, como siempre, con Jill St. John a su lado. Jack Benny estaba intercambiando chistes con George Burns, George Jessel y el vicepresidente Agnew, y cuando tuve la oportunidad, saludé a Benny, que dijo que, tras el «enchufe» del Presidente, calculaba que tendría que ser republicano «*al*

menos durante los próximos ocho años». Entonces Scatman Crothers cantó con entusiasmo una canción sobre Nixon que había compuesto para la ocasión.

Se estaba haciendo tarde. Atravesamos la multitud y nos acercamos al Presidente, que todavía estaba junto a la banda, estrechando las manos de todo el mundo a medida que se iban marchando. Dimos un paso hacia delante.

—Bueno, muchas gracias, señor Presidente –dije mientras nos dábamos la mano–. No me ha ganado para la causa, pero ha sido una buena fiesta.

Se lo tomó bien (no lo escuchó) pero no soltó mi mano.

—No tenía ni idea de que fuera tan joven –dijo.

—Es por mi apellido; le hace a uno pensar en un viejo con barba.

—Sí. *Bogdanovich*, –dijo, como para confirmar que sonaba a anciano. Siguió estrechándome la mano, sin sentirse incómodo (no como si no supiera encontrar el momento adecuado para soltarla, sino simplemente como si quisiera seguir haciéndolo, supongo). Estaba claro que yo no iba a soltarlo. —Pero sabes –dijo–, cuando uno piensa en los grandes directores del pasado; John Ford por ejemplo... él empezó muy joven, ¿verdad?

—Tenía veintidós años –dije–. Hice un documental sobre él.

Tampoco pareció escuchar eso (siguió directamente con lo que estaba pensando) aunque finalmente soltó su mano para hacer un gesto:

—Sabes, el otro día vimos un par de películas suyas; *Apache*... eh, *Fort Apache* y *La legión invencible*. ¿Tenía veintidós años cuando las hizo?

—No, qué va, eso fue más tarde. Imagino que tendría cerca de cincuenta años cuando las hizo. –Estaba intentando recuperarme de la extraña sensación de estar hablando de uno de mis directores favoritos con el presidente de Estados Unidos.

—Bueno –dijo el señor Nixon amablemente–, entonces todavía te queda mucho camino por delante a ti también.

Yo sonreí.

—Sabe, señor Presidente –dije–, le mencionaron en una crítica de una de mis películas.

—¿De veras? –dijo, acercando su oído derecho y mirando hacia abajo–. ¿Y qué decían?

—Bueno, una crítica [había sido Pauline Kael en "The New Yorker"] dijo que la película que hice «le habría gustado hasta al presidente Nixon».

Echó la cabeza hacia atrás y se rió. Creo que se dio una palmada en la pierna.

—Vaya –exclamó–, ¡no se sabe si eso es un cumplido o no!

—Sí –dije yo, y él se rió también–. Pero, bueno, el doctor Kissinger me dijo que usted no la había visto.

—Bueno, lo haré –dijo–. Lo haré. –Estrechó la mano de Cybill y empezamos a irnos. —¡Tendrías que sacarla a *ella* en una película! –nos dijo.

—Lo hice. Esa es la película que usted no ha viso.

—¿Sí? –Vino tras nosotros y se me acercó confidencialmente–. ¿Cómo se *llamaba* esa película?

—*La última película*.

Me miró a los ojos y entonces siguieron varios segundos de silencio. Se rascó la ceja insistentemente.

—Ah; ¿la que sucede en Texas? –dijo para probar.

—Exacto.

—En, eh, ¿en blanco y negro?

—Sí.

—¡Pero si esa la he visto! ¡Vaya, si es una película *estupenda*! ¡La pusimos en Camp David! –Y para mi sorpresa, empezó a hablar muy halagadoramente de la película y de los actores que salían en ella (Ben Johnson en particular) confirmando en su mayor parte la predicción de Kael. Entonces se volvió hacia Cybill, poniendo su mano sobre su brazo–. ¿Y qué papel interpretabas *tú*?

Ella dijo:

—Jacy.

Y yo dije:

—Es la que se desnudaba en el trampolín.

El Presidente se calló. Me miró, pero siguió con la mano en el brazo de Cybill.

—Bueno, todos hicieron un papel fantástico en esa película –dijo, aún sin mirar a Cybill, pero dándole palmaditas en el brazo mientras hablaba y con un ligerísimo esbozo de sonrisa: –Y por supuesto que me acuerdo de ti ahora, querida.

Nos volvimos a despedir, nos dimos la mano y nos marchamos.

CARTER EN EL BEVERLY WILSHIRE

Cuatro años después, Warren Beatty me llamó por teléfono: «¿Quieres conocer a Carter?» preguntó con un susurro aterciopelado. «He invitado a una gente para que lo conozcan el domingo; ¿queréis venir Cybill y tú? Podéis hacerle preguntas comprometidas».

Mientras caminábamos hasta la suite del Beverly Wilshire que Warren había alquilado para el cóctel, los invitados llegaban a montones. Los servicios secretos estaban bien representados, al igual que los camareros, pero la multitud era aún así suficientemente manejable como para que Warren pudiera recibirnos en la puerta y al menos llevarnos a la sala principal.

Aquello se llenó en seguida. Art Buchwald, Carroll O'Connor, James Caan y Tony Randall, Peter Falk, Diana Ross, Dinah Shore, Buck Henry y Paul Simon, Sid-

ney Poitier, Hugh Hefner y todos los directivos de estudios que no eran republicanos (ese pequeño y valioso grupo). La gran mayoría de la elite de Hollywood estaba en la casa de Lew Wasserman, en la que se había celebrado aquella misma noche una cena en honor a Carter. Todos los que estaban en la fiesta de Warren parecían emocionados por estar allí. La gente del cine, acostumbrada a una vida de fantasía, parece experimentar una emoción especial siempre que se les expone ante la cara más glamourosa del poder político.

Cuando Jimmy Carter llegó, la masificación en la sala era tal que sólo podía uno darse cuenta de que había llegado por el revuelo de la multitud, y en poco tiempo, todo el mundo estaba intentando estar un momento a solas con el candidato. Yo me di la vuelta y me lo encontré junto a mí y Cybill Shepherd. Al enfrentarme a su sonriente rostro, no podía pensar en nada importante que decir, así que me limité a señalar que ambos llevábamos el mismo traje: gris de punto de espiga. Carter miró el mío y dijo: «Es cierto». El suyo estaba adornado con una de esas chapas con un cacahuete de la campaña que llevaba en la solapa. Cybill dijo, de manera algo sugerente: «Oooh, me gusta su cacahuete». Carter sonrió ampliamente ante este comentario y dijo que le alegraba escucharlo. Cybill se ruborizó. Carter se ruborizó. Warren nos interrumpió acompañado de Carroll O'Connor y nuestro momento de gloria pasó.

Warren pidió silencio y poco a poco remitió el estruendo de manera que se le pudiese escuchar. Con el punto justo de ironía, soltó unos cuantos chistes ligeramente irreverentes sobre Carter (que pareció disfrutar de ellos tanto como los demás) y consiguió, con cierto encanto, combinar una actitud de discreta superioridad y humildad descarada en la medida adecuada para el ambiente que reinaba entre la gente. Por si alguien hubiera estado buscando un actor en aquel momento, Warren hizo una audición perfecta para representar a un enérgico Secretario de Estado. En el momento preciso, bajó de allí y le pasó el turno a Carter.

El comentario más apreciado del futuro presidente tuvo que ver con su propia valentía (teniendo en cuenta la reputación amorosa de su anfitrión) al presentarse en un cóctel de Warren Beatty. Esto no sólo arrancó una gran carcajada, sino que consiguió el efecto deseado de hacerle ganar un punto en los corazones de todos los presentes. Cuando empezó a comentar que había oído hablar de todos los que estaban allí mucho antes de que nadie hubiera oído hablar de él, creo que consiguió asegurarse todos los votos disponibles.

Con cierta elegancia, pasó entonces a un tema más serio, explicando algunas de sus posturas más populares, y dejó paso a las preguntas. Diana Ross preguntó muy seriamente si el señor Carter podía explicar por qué pensaba que estaba cualificado para ser presidente, un obvio pretexto para hacerle recitar su propio currículum, lo que Carter procedió pacientemente a hacer. Mucho antes de que Jimmy Caan inte-

rrumpiese con un discurso algo largo de apoyo en el que expresaba su entusiasmo general por Carter, sin dar prácticamente ninguna razón para ello, dando más bien muestras de juvenil camaradería: «Tiene usted *mi* voto».

Algo turbado, le pregunté al señor Carter si pensaba hacer algo con el secretismo en el gobierno, especialmente en lo referente a la CIA y al FBI. Rápidamente contestó que los jefes de estas dos agencias serían escogidos entre gente a la que conocía y en la que pudiera confiar, y que responderían directamente ante él. No sé qué clase de respuesta esperaba yo, pero no me quedé enteramente satisfecho. Probablemente esperaba una respuesta más decidida.

Entonces Carroll O'Connor comenzó con su discurso, expresando claramente su desacuerdo con la reciente defensa por parte de Carter del escritor ruso Soljenitsyn. Esto causó indignación y desconcierto, dado que no era una opinión muy popular en la sala, y muchas de las miradas que se cruzaron delataban la idea de que quizás Carroll llevase demasiado tiempo interpretando a Archie Bunker. Carter, dándose cuenta de lo impopular de la pregunta, proporcionó una respuesta corta y sucinta que dejó a Carroll visiblemente insatisfecho y a todos los demás aliviados.

Entonces, Tony Randall empezó a hablar de uno de sus temas favoritos (la necesidad de mayores ayudas gubernamentales para el arte) y en particular la formación de un teatro nacional. Carter dio algunos rodeos al asunto, hablando de los buenos eventos culturales a los que había asistido en Georgia, admitiendo que un buen concierto era algo maravilloso para todo el mundo. Tony no iba a dejar que le aplacasen tan fácilmente, e hizo hincapié en que Carter asegurase que el teatro nacional sería una realidad durante su mandato. Carter esquivó la pregunta con buen humor, y no contestó ni «sí» ni «no», y apenas un «quizás».

Se podía sentir una aprobación dividida hacia Tony en la sala, a medida que continuó hablando en lo que parecía una pequeña maniobra obstruccionista en el tema de los subsidios al arte. Había que reconocer que Carter estaba en una posición complicada. No podía decir realmente lo que estaba pensando: que no le importaba un carajo el arte cuando había un montón de gente hambrienta en el país, mucho desempleo y muchos quebraderos de cabeza con los que lidiar en el extranjero. Pero había unos cuantos votos en el aire, así que Jimmy Carter siguió sonriendo. Parte del encanto de Randall residía en que estaba llevando a cabo la escena de manera que el invitado de honor pudiera seguir sonriendo y no parecer tonto. Pero el asunto terminó sin un final satisfactorio para nadie.

Aquella noche, Carter dejó ver un punto de pasividad y pánico controlado. Y a la gente del mundo del espectáculo siempre le ha impresionado la realeza (que es en lo que se ha convertido la presidencia), una posición majestuosa que se ha convertido en algo que el cine no reconoce como suyo en su ávida búsqueda de respetabilidad cotidiana. (Orson Welles solía decir que uno de los momentos más nefastos

para el oficio de la interpretación había tenido lugar cuando la estrella del teatro Henry Irving pasó a ser el primer actor nombrado caballero). Los artistas, al igual que los presidentes, están al servicio del pueblo, aunque, en su mejor expresión, lo lideran. Con un toque de político honesto, un artista puede tener posiblemente más éxito a la hora de conquistar sus objetivos, al igual que a un político no le viene mal valerse de un toque de artista.

MITOLOGÍA POP

En el año 1982, yo estaba en el Kennedy Center, en Washington, la noche en que homenajearon a cinco distinguidas figuras del mundo del arte, entre las que se encontraba Cary Grant. Nuestros asientos estaban justo frente al escenario, pero ninguno de los galardonados llegó a abandonar su sitio en la parte central del primer palco, así que todos los que estábamos en el patio de butacas tuvimos que conformarnos solamente con ver a distancia a las personalidades. Curiosamente, aquello tenía una ventaja: tan lejos y tan por encima de nosotros, mantenían algo de sus naturalezas míticas; sobre todo Grant, con cuya cara, voz y gestos tantos de nosotros habíamos crecido. Cuando me giré, junto al resto del público, para observar con atención cómo se reunían los invitados de honor, mis ojos, como los de la mayoría, se clavaron en aquella figura alta y elegante a la que habíamos admirado e imitado durante casi medio siglo.

Así que cuando el presidente Ronald Reagan entró el último, y se quedó dándole la mano a Cary Grant, tuve por un instante una visión diferente del evento: con toda seguridad, si esto hubiera sido la escena de una película, Cary estaría interpretando al Presidente y Ronald a su impuntual vicepresidente, que se disculpaba infantilmente por haber llegado tarde. Casi podía oírse a Grant decir: «Está bien, Ronnie, ¡pero no dejes que vuelva a ocurrir!»

Personalmente, yo siempre deseé que Jimmy Stewart llegara a ser presidente algún día (el Jimmy Stewart de *Caballero sin espada*). Habría sido muy reconfortante. O Henry Fonda, que a menudo interpretaba a presidentes o a otras figuras políticas importantes, y que siempre resultaba totalmente convincente en aquellos papeles. Posiblemente el mejor equipo político de la historia habría contado con Stewart como Presidente, Fonda como Secretario de Estado, y John Wayne como jefe del Pentágono; Frank Capra habría sido el director. Para los aficionados al cine, Ronald Reagan nunca habría sido la primera opción en un papel importante. Aún así resultaba difícil argumentar que Reagan *no* era presidente por haber sido una estrella del cine. Tras ver ganar a Jimmy Carter adoptando un toque a lo Capra, los republicanos debieron haber pensado que por qué no intentarlo ellos directamente

con Hollywood: si Carter había intentado hacer de Jimmy Stewart, por qué no hacer que Reagan intentase hacer de Jimmy Stewart; sin duda tenía más experiencia.

Las repercusiones en la cultura popular en la elección de Reagan como líder del mundo libre se hicieron notar en el pasado y en el futuro de nuestra historia y confirmaron de manera inequívoca las sospechas que muchos habían manifestado tener acerca del gran arte tecnológico del siglo XX (tan sólo cinco años más viejo que el propio siglo), que había mantenido la imperturbable atención del mundo durante tantos años como Ronald Reagan había vivido: la primera estrella del cine presidente de un país motivado inconscientemente por grandes sombras en una pantalla blanca. ¿Podía alguien negarse ahora a tomar más en serio la influencia de las películas en nuestras vidas y en nuestra época? ¿Habíamos examinado con suficiente detalle lo que habían estado haciendo exactamente con nosotros las proyecciones cinematográficas durante todos estos años?

La pregunta había tomado un cariz bastante más irónico, extraño y siniestro en 1981. Unos ciento cincuenta años antes, un actor había asesinado al presidente de Estados Unidos, pero en el segundo año de la década de los ochenta, el presidente Reagan, que antes había sido actor, estuvo a punto de ser asesinado por un aficionado al cine. Esta persona no se sintió impulsada por motivos políticos, sino más bien por las maquinaciones de un personaje de ficción desequilibrado (Travis Bickle en *Taxi Driver*, de Martin Scorsese), retratado y glorificado por la personalidad de otro actor (Robert De Niro), que ganaría (por su papel en *Toro salvaje*, de Scorsese), el día después del intento de asesinato, el premio de la Academia al mejor actor del año. Si alguien hubiera escrito ese guion para una película, ¿se lo creería alguien? ¿Qué había pasado con el país, y con las películas?

¿Nos habíamos puesto alguna vez de acuerdo, acaso, en lo que era el cine? Siempre hubo aquellos que lo tildaban de basura, y los que lo llamaban arte, y sin duda sabíamos que a menudo era ambas cosas, pero siendo el medio más nuevo de comunicación, había sido difícil obtener la perspectiva suficiente para analizar cuál podía haber sido su más que profundo efecto. A mediados de los sesenta, yo había escrito que las estrellas de cine conformaban los pilares de una especie de mitología del siglo XX, sin darme cuenta de todo lo que implicaba esa afirmación.

Cuando Fairbanks, Pickford y Chaplin hicieron sus *tours* por Europa en los años veinte, fueron recibidos con un grado de adulación y deificación desconocido en la historia; las multitudes que los recibieron en Roma o Londres superaban con creces sus más fervientes deseos de ver a un rey, a un papa o a un presidente. En realidad, aunque «la pequeña Mary» había recibido el apodo de «la novia de América», ella y Fairbanks, juntos, se convirtieron en los únicos monarcas que Estados Unidos ha tenido. Sin embargo, para Doug y Mary no era tan maravilloso; las multitudes eran tan grandes que la pareja no pudo salir de su hotel en Roma durante días, y aunque

tenían muchas ganas de visitar la ciudad, no pudieron hacerlo. Una noche consiguieron escaparse a un pequeño restaurante de pasta cercano, y como resultado de aquella visita, los «auténticos» fettuccini de Alfredo se hicieron famosos. Doug y Mary enviaron a Alfredo una cuchara grande de servir y un tenedor, en las que habían grabado palabras de agradecimiento, hechos de oro de veinticuatro quilates. A día de hoy, a los clientes importantes del restaurante todavía se les permite comer con ellos.

Pocos años después, el doctor Goebbels, uno de los arquitectos del régimen nazi, se refirió al cine como «el mejor medio de propaganda jamás inventado». Cuando los nazis tomaron el poder en Alemania, según Fritz Lang (el principal director del país por aquel entonces), Goebbels le pidió personalmente que dirigiera la recientemente reorganizada industria cinematográfica del Tercer Reich. Lang me contó que se mostró educado y dispuesto, fue a su banco, sacó todo el dinero que tenía, y que ese mismo día abandonó su país natal para no volver en casi treinta años. Su esposa, la guionista Thea von Harbou, con quien acababa de hacer su mejor película (*El vampiro de Dusseldorf*), escogió quedarse y trabajar para Hitler. Hubo muchos que se quedaron, entre ellos Leni Riefenstahl, que creó *El triunfo de la voluntad*, una serie de supuestamente espontáneas manifestaciones a favor de Hitler, diabólicamente bien dirigidas y escenificadas, de proporciones wagnerianas, que ayudaron (junto a otras películas similares) a crear, a partir del demoníaco y pequeño führer, una figura abrumadoramente poderosa de dimensiones divinas, que rivalizaba con los sagrados héroes míticos de las viejas sagas alemanas.

Todos sabemos cuáles fueron las consecuencias que aquellas películas ayudaron a producir.

La llegada del cine había traído una dimensión nueva y muy diferente al arte de la interpretación, una que no ha sido suficientemente comprendida. Antiguamente, si uno recuerda, la clave para alcanzar el auténtico estrellato en el cine tenía poco que ver con el viejo concepto teatral de una interpretación bien desarrollada en un papel determinado. Podríamos hablar de Burbage, Booth o Barrymore y de sus diversas representaciones de Hamlet, pero lo que siempre distinguió a las verdaderas estrellas del cine (hasta que las cosas empezaron a cambiar en los sesenta) había sido su habilidad para erradicar cualquier duda en el público de que quedaba algún rastro de artificio. No parecía que estuvieran interpretando un papel, sino viviendo una situación concreta.

Aunque los críticos de la época hablaban reverentemente de las estimables interpretaciones de Olivier, Gielgud o Guinness, apuntaban despectivamente que «John Wayne siempre se interpretaba a sí mismo». Sin embargo, fue el inimitable personaje de la pantalla de Wayne el que consiguió y mantuvo durante casi cuarenta años de su vida una profunda credibilidad y confianza por parte del público de

todo el mundo, que ha continuado mucho después de su muerte: una fe perdurable, no en su actuación, sino en su auténtico ser. El sentido de la aventura y la indestructibilidad de Duke pasaron a ser profundamente familiares en la edad moderna tanto como las hazañas y la personalidad de Hércules lo habían sido para la Europa anterior al Cristianismo. Para muchos, su muerte pareció extrañamente inconcebible: ¿Cómo podía morir un dios? Su vasta y perdurable popularidad hasta el siglo XXI confirma que no murió.

Yo conocía bastante bien al veterano director que había hecho la película en la que Ronald Reagan había realizado su interpretación más agradable: en 1955, Allan Dwan hizo un pequeño *western*, basado en una historia de Bret Harte, llamado *El jugador*. Dwan había sido director desde 1911; murió en 1982 a la edad de noventa y cinco años. Yo le pregunté una vez cómo había sido Ronald Reagan como actor, y Allan me dijo: «Era un buen actor, que seguía la dirección bastante bien. En una ocasión le dije que pasara a caballo justo frente a la cámara, y cuando lo estaba haciendo le escuché decirle a su caballo: '¡Soo!', estaba diciendo: '¡Estate quieto, maldita sea!', pero el caballo seguía adelante. Tuvimos que mandar a un par de vaqueros para que fueran a buscarlo».

Cuando Reagan fue reelegido para ocupar la Casa Blanca, le pregunté a Dwan cómo se sentía al tener a uno de sus antiguos actores como presidente del país. Allan se rió y dijo: «Yo le enseñé todo lo que sabe...» Cuando Reagan se presentó a gobernador de California, el sistema industrial de estudios que lo había creado a él se había desmoronado y estaba en proceso de desintegrarse aún más; su último papel fue como el malvado villano en un violento *thriller* de Don Siegel llamado *Código del hampa* (1964). La única vez que hablé con él, en una fiesta en Hollywood tras conseguir el puesto de gobernador y antes de cualquier intento serio de presentarse a la presidencia, hablamos sobre Allan Dwan. Los ojos de Reagan se humedecieron afectuosamente; estaba encantado de saber que Allan estaba todavía vivo y bien. Su cara mostraba una sonrisa melancólica a medida que hablábamos de cine. Un año después, Dwan murió, y la Academia celebró una velada especial en tributo a este último pionero, y el Presidente Reagan envió un sentido mensaje.

Con el tiempo, los republicanos dieron a Reagan el mejor papel de su carrera, y su larga experiencia frente a las cámaras le fue de una excepcional utilidad en la era de la política televisiva (que John Kennedy inauguró en las elecciones de 1960, siendo el primer líder-estrella de la política que alcanzó la Casa Blanca). Cuando Jack Kennedy empezó en la política, el cine perdió una gran oportunidad. Sin embargo, ¿hemos llegado alguna vez a la conclusión sobre lo buena o mala que esta nueva forma de elecciones televisivas ha sido para el país? Jimmy Stewart me expresó una vez su preocupación a su manera: «No estoy muy seguro de que tanta televisión durante todo el día sea buena; hay gente *actuando* todo el rato; si la gente enciende

esa cosa, hay alguien *actuando* para ellos. Me pregunto si eso es bueno para la gente; tanta *actuación*».

Quizás lo que quería decir era que se estaba volviendo difícil distinguir la realidad de la ficción, que incluso las noticias iban a empezar a parecer inevitablemente un espectáculo más, que toda esa actuación estaba aniquilando de alguna manera las reacciones de la gente ante la emoción auténtica, ante la tragedia real. Quizás el tener la guerra de Vietnam en nuestro salón, o el asesinato de Kennedy o Martin Luther King, Jr., no había ganado repercusión gracias a la accesibilidad, sino que sólo había perdido una buena parte del horror al ser reducida simplemente a otra hora de televisión. Si no habíamos entendido el impacto del cine en nuestras vidas, ¿cómo íbamos a poder calibrar el mucho más insidioso efecto de ese aparato de simpática apariencia que había en el salón? Si el gigantesco tamaño de las antiguas pantallas interpretaba un papel importante en la creación de la mitología popular, ¿no podían las minúsculas dimensiones de la televisión reducir la realidad y ayudar a trivializarla?

La primera estrella de cine, la primera divinidad de la pantalla, había sido femenina: la adorable y de eufónico nombre Florence Lawrence. Los primeros productores habían intentado mantener a sus actores en el anonimato para no tener que subir sus sueldos, pero fue imposible acallar la exigencia del público de conocer la identidad de aquella preciosa chica de los nickelodeons. Después vino Pickford, y Lillian Gish y Dorothy Gish, Theda Bara y Blanche Sweet, Mae Marsh, Gloria Swanson y Pola Negri en el cine mudo, y Garbo, que sirvió de puente entre las dos épocas. No fue ninguna coincidencia que, en menos de una década desde que estas primeras estrellas femeninas se convirtieran en diosas de la pantalla, las mujeres consiguieran por fin el derecho al voto (primero en Irlanda, luego en Inglaterra y después en Estados Unidos). En el cine sonoro estaban Dietrich, y Jean Harlow, Carole Lombard, Barbara Stanwyck, Kate Hepburn y Bette Davis, Joan Crawford, Veronica Lake, Irene Dunne, Rita Hayworth, Ava Gardner, Audrey Hepburn y Grace Kelly. Desde la muerte de Marilyn Monroe, no ha habido más diosas del amor; prácticamente ninguna estrella femenina de impacto equiparable a los hombres, aunque Streisand duró más que la mayoría, a causa también (e inicialmente) de que cantaba. La mayoría de las chicas de la tele son variaciones de la muñeca Barbie o de la imagen de las mujeres que aparece en "Playboy"; hay menos estrellas femeninas que nunca, y ninguna con ese poder mítico.

Las colosales estrellas masculinas de la edad dorada se han visto reducidas a una amalgama de estrellas televisivas esforzándose a veces por ser algo más, y actores serios o medio serios negándose a encasillarse en algo mítico. Hombres de talento y atractivo considerables como De Niro, Al Pacino y Tom Hanks han preferido la versatilidad a la vieja clase de estrellato cinematográfico que requería una cierta

consistencia en el personaje. Siguiendo las huellas de Brando, han evitado una identidad mítica ante el público.

Estrellas «a la vieja usanza» más actuales, como Clint Eastwood o Bruce Willis, han encontrado pocos directores con capacidad de crear mitos que exploten plenamente sus cualidades, aunque el propio Eastwood se dio cuenta de ello y aprendió a dirigir con tanta efectividad que ha seguido en esencia creándose a sí mismo. Tan sólo unos pocos actores más hoy en día (como Jack Nicholson) y un político (Bill Clinton) tienen la identidad verdaderamente personal de las estrellas de cine originales sobre las que trata este libro.

EL PODER DE LOS INTÉRPRETES

La noche del martes 11 de septiembre de 2001 yo tenía entradas de teatro para ver en Broadway la reposición de la comedia musical ganadora de un Tony "La calle 42", pero por supuesto aquel espectáculo fue cancelado debido a la catástrofe del World Trade Center y el Pentágono. Atendiendo a la petición del alcalde Giuliani para que se volviera a una cierta normalidad al afrontar lo inimaginable, la mayoría de los espectáculos de Broadway reabrieron la noche del jueves. Yo fui a ver "La calle 42" a la noche siguiente, el primer fin de semana de representación de un arquetípico espectáculo ligero (basado en varios musicales de Warner Brothers de principios de los treinta) tan sólo tres días después de una apocalíptica matanza sin precedentes de inocentes estadounidenses. Nunca había visto u oído a un público más desesperadamente necesitado de risas y alegría, tan notable y emocionantemente agradecido por las dos horas de totalmente sencillo escapismo.

Allí sentado, observando el ingente reparto de bailarines, cantantes y actores dando lo mejor de sí mismos como profesionales, me pregunté cómo les habrían afectado a muchos de ellos personalmente las matanzas del 11 de septiembre. Aunque este catastrófico evento ratificó con creces el poema de John Donne según el cual cada persona es una parte integral de la humanidad; obviando así cualquier necesidad de saber «por quién doblan las campanas», puesto que «doblan por ti» (el periódico francés "Le Monde" expresó conmovedoramente que: «*Nous sommes tous les Americains*»). Lo que más me impresionó, por lo tanto, del montaje de "La calle 42", fue la maravillosa indomabilidad de los participantes del mundo del espectáculo, y por qué, al fin y al cabo, *era* de vital importancia que «el espectáculo debe continuar».

Quizás eso es parte de lo que Orson Welles quería decir cuando solía despedir sus programas radiofónicos semanales de esta manera: «Y me mantengo, como siempre, obedientemente suyo». Una vez me dijo que Marlene Dietrich le había contado

que aquella frase le parecía divertidamente irónica. «En realidad no lo es, Marlene», respondió él, «lo decía en serio».

Ésa fue sin duda la emoción determinante que sentí durante el maratón televisivo de dos horas plagado de estrellas que se realizó una semana después de la tragedia para recaudar dinero para las familias de las víctimas. La única cualidad que todos los diversos participantes tuvieron en común en sus apariciones fue una extraordinario falta de ego. Nada de lo que hicieron trataba sobre ellos, sino más bien sobre las necesidades del público. Cada artista contribuyó con lo que él o ella pudieran para una causa mucho más importante que todos ellos juntos, y se podía sentir lo conscientes que eran.

¿No era eso, al fin y al cabo, de lo que se suponía que debía tratar el arte? La canción de Bruce Springsteen en aquella ocasión resumió claramente, en cuatro devastadoras palabras, el grito interior de todos los neoyorquinos: «Mi ciudad en ruinas.» La maestría torturada de Springsteen nos transportó poéticamente en menos de cinco minutos a través de todo el horror y la tragedia de la experiencia, concluyendo con la justa medida de triste esperanza al manifestar: «¡Vamos, levantaos!».

No es ninguna coincidencia, por lo tanto, que durante la triste y acuciante década de la Gran Depresión, la contribución más singular y valiosa del cine fue la invención de la comedia *screwball* (*Sucedió una noche, La fiera de mi niña, La pícara puritana*, etc.) o que cuando amenazaba la Segunda Guerra Mundial (y en Europa era ya una realidad), Preston Sturges escribiera el guion de *Los viajes de Sullivan*, un apasionado testamento de la crucial y única necesidad humana de reír. Contaba la historia de un director de cine (interpretado por Joel McRea), famoso como artífice de más que ligero entretenimiento, que decide que desea crear un profundo documento social sobre «la vida», sobre la pobreza y el sufrimiento. En el mundo real, sin un centavo en su bolsillo, sale a descubrir como es realmente ser pobre, vagabundo o fugitivo.

Con el tiempo se encuentra en graves problemas en una horrible cuerda de presos sureña en la que la única y pequeña concesión para con los miserables prisioneros es la proyección dominical de películas que se les permiten ver en una destartalada iglesia cercana. Allí puede ver una sencilla película de dibujos animados de Disney que le proporciona a él y a sus compañeros presos el único placer de toda la semana. Después de ser rescatado, viaja a Hollywood en avión y sus productores le dicen que ya están listos para invertir en su película seria. Pero Sullivan les explica que lo único que quiere hacer ahora es hacer comedias. «Es muy importante hacer reír a la gente», les dice. «¿Sabíais que algunas personas no tienen nada más que eso? No es mucho, pero es mejor que nada en esta disparatada caravana. ¡Chico!»

La parte más inquietante, al fin y al cabo, del poder de los actores, es lo rápidamente que desaparece tras su jubilación o su muerte. Dirigiendo a un joven actor

en 1997, mencioné para animarle que me recordaba a James Cagney; el chaval no tenía ni idea de quién estaba hablando. Hacia el final de 2002, le dije a otro actor de veintitantos que tratase la escena más livianamente, «más a lo Cary Grant», dije, y el resultado fue una reacción de absoluta extrañeza. ¡Y estos eran actores!, gente del mundo del espectáculo cuyo trabajo debería consistir en reconocer los grandes éxitos conseguidos en el campo que han escogido. El público joven de Estados Unidos parece que no sólo ignora totalmente todo esto, sino que además parece no tener prácticamente ningún interés por cualquier película realizada antes de los ochenta o los noventa. Los clásicos de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta podrían estar en sánscrito por lo que a ellos respecta. Las películas mudas no merece la pena ni mencionarlas. El blanco y negro está maldito. Los grandes nombres del pasado (muchos de los actores de este libro) no significan nada para los espectadores jóvenes. El hecho de que se estén perdiendo placeres indescriptibles, de que existen abundantes tesoros de maravillosas, enriquecedoras y edificantes experiencias esperándoles no parece entrar dentro de la esfera de su consciencia.

Una de mis esperanzas al recopilar este libro de encuentros, conversaciones y observaciones acerca de algunas de las elocuentes estrellas del pasado es ayudar a que resulten humanas y accesibles para nuevos espectadores en potencia. También quizás como algo que gente de mi generación o cercana a ella pueda utilizar para ayudar a transmitir a los niños y amigos algunas de sus más felices aficiones y experiencias. La mayoría de las películas actuales sencillamente no son tan buenas como las películas de antes, ni de lejos, pero intenten decirle eso a los jóvenes que no tienen ni la más remota idea de con qué pueden comparar la producción actual.

Mi modesta meta es despertar a unos cuantos para que quizás ellos echen un vistazo a todo lo que hay ahí, esperando a ser descubierto y degustado. Mi padre me llevaba a la edad de cinco años a ver películas de Chaplin y Keaton en el MOMA. Yo proyectaba películas más antiguas a mis hijas desde que tuvieron la misma edad; ahora que tienen treinta y tantos, les siguen encantando. Es un legado tan rico que permitir su desaparición, su descenso a las tinieblas, me parece una eliminación criminal de la belleza y de un importante logro de la humanidad. Mantener vivo el pasado es, por lo tanto, uno de mis principales objetivos. En la pantalla, muchos de estos inolvidables actores aún respiran, aún aman, aún provocan abundantes risas y lágrimas. ¿Por qué dejar que su brillo se apague cuando tienen tanto que ofrecer?

CAPÍTULO 1

LILLIAN GISH

Hace cuarenta y seis años vi a Lillian Gish en persona. Ocurrió en el otoño de 1958, yo aún vivía con mis padres en Manhattan, y me había ido bastante lejos, a las afueras, al Museo de la Ciudad de Nueva York para ver una proyección de una de las películas más populares de D. W. Griffith, *Las dos tormentas* (una de las películas que más beneficios dieron en 1920, y en realidad en toda la década de los veinte), en un momento en el que casi todo el mundo iba al cine todas las semanas. Aquella tarde, treinta y ocho años después de su estreno original, no había demasiada gente y el film no produjo una especial impresión en la mayoría, reproducido a partir de una película clara de 16mm, proyectada sin demasiado brillo y con un irregular acompañamiento musical (creo que de varios discos) desde una cabina de control. El público se rió de la película varias veces; siendo su actitud muy superior al desfasado punto de vista social del popular melodrama teatral victoriano en el que se basaba la película, y que trataba de una inocente chica que es engañada y acaba embarazada y sin marido en una ciudad pequeña y estrecha de miras.

A mí me sorprendió lo agradable y brillantemente que estaba resuelta la narración desde el punto de vista visual, y la increíble interpretación que ofrecía Lillian Gish, y me irritó la estupidez del público, que estaba juzgando la calidad de la película desde el punto de vista de las costumbres y valores de la época en lugar de entender la obra en el contexto de su propio tiempo. A pesar de sí mismos, poco a poco llegaron a verse atraídos por la interpretación incandescente e hipnótica de la señorita Gish, y quedaron cautivados por la clásica seguridad de un Griffith muy seguro de sí mismo (¡el padre de la narrativa cinematográfica en su cúspide!) El prolongado primer plano de Gish cuando se da cuenta de que su pequeño hijo ha muerto en sus brazos constituye uno de esos momentos de inolvidable humanidad de los que es capaz la pantalla: un plano de reacción que puede quedarse contigo para siempre.

Hacia el final, el público empezó a volver a sentirse superior, riéndose condescendientemente de la más que imitada (e inventada por Griffith) carrera-al-rescate, con Gish tumbada inconsciente sobre un témpano de hielo que avanza rápidamente por el helado río Mamaroneck, mientras el héroe corre desesperadamente a salvarla, saltando de témpano en témpano para rescatarla de una muerte segura en la cascada. En gran parte también porque la proyección era demasiado rápida (como suele ser habitual con las películas mudas), el público comenzó a reírse de esta escena, genialmente rodada y montada. Finalmente, el tipo que estaba a cargo de la proyección en el museo habló por el altavoz, diciendo enfadado que la secuencia que estaban viendo había sido realmente filmada con gran peligro en el Mamaroneck, que varias personas habían resultado heridas y que una de ellas se ahogó durante su realización. Continuó diciendo acaloradamente que la señorita Gish había insistido en hacer todos los planos del témpano de hielo ella misma, además de mantener una mano sobre el borde, en las heladas aguas, y que hasta aquel día aún no había recuperado el sentido del tacto en esa mano. El pequeño y elocuente discurso de aquel hombre acalló afortunadamente al público hasta el final de la película.

El mismo tipo presentó después a Lillian Gish a la sorprendida multitud: ninguno de nosotros sabía que estaba allí. Todo el mundo aplaudió fervorosamente, para compensar su falta de modales y porque su trabajo había sido realmente admirado. La señorita Gish, todavía seductora a sus sesenta y cinco años, habló brevemente con fuerza y elocuencia. Era difícil identificar a la luminosa y mítica joven que habíamos estado contemplando durante dos horas con aquella pequeña y algo avejentada figura que teníamos delante. El hecho de que su arte hubiera sido mudo hacía que escucharla hablar fuera igual de desconcertante. Para asimilar a la señorita Gish había que olvidarse de las imágenes pasadas para que pudiera ser reconocida en su versión actual. Y es que Lillian Gish había sido la primera diosa virgen del hogar en la pantalla, al igual que Audrey Hepburn fue la última. No es ninguna coincidencia que en su colosal epopeya de la civilización a través de la historia, *Intolerancia*, Griffith escogiese a Gish para ser la Mano del Hogar que Mece la Cuna de la Vida. Siguió siendo un valiente y aguerrido símbolo de fortaleza y amor durante el dolor: la Revolución Francesa en *Las dos huérfanas*, la intolerancia asesina en *La mujer marcada*, la propia naturaleza y el hombre como depredador en *El viento*. La imagen que ofrece en todos estos papeles de sacrificio personal (cuyo epítome sea quizás sus fuertes pero moribundos personajes abandonados en *La culpa ajena* y *La Bohème*) era lo que me pasaba por la cabeza mientras veía allí a la mujer real treinta años más tarde.

Habló casi exclusivamente de la sublime genialidad de David W. Griffith, que había realizado *Las dos tormentas* y otras películas de una manera maravillosa, y ha-

bía hecho posible que ella y otros actores las interpretasen. Entonces, para concluir, con gran aplomo y certeza, afirmó: «Pero, saben, cuando hacíamos películas en aquellos tiempos, no las hacíamos por la fama ni por el dinero, las hacíamos por el señor Griffith. Las hacíamos por *eso*...» y se volvió ligeramente y señaló con un movimiento de su brazo la pantalla que tenía detrás; queriendo decir con este momento silencioso que todo su trabajo lo había realizado por el ideal sagrado del medio en sí mismo; que no eran los rollos en la cabina, sino la ilusión que aparecía en la pantalla.

Nunca he visto o escuchado una mejor descripción de la pureza de la verdadera intención de un artista. El espíritu que la señorita Gish me había transmitido me parece aún más conmovedor, y distante, en nuestra individualista y extremadamente cínica era de decadencia. Capturar en el cine el amor y la inocencia que sus comentarios, sus gestos y perdurable trabajo expresan no es tarea fácil. Pero ¡qué bello objetivo!

CAPÍTULO 2
HUMPHREY BOGART

A principios del siglo XXI, el American Film Institute publicó los resultados de una encuesta realizada para determinar quiénes eran las mayores estrellas de la edad de oro del cine. Encabezando la lista en el número uno estaba Humphrey Bogart. Casi cuatro décadas antes, en 1963 (unos siete años después de la muerte de Bogart) me había parecido oportuno escribir algo sobre él. Quería llamarlo «Un héroe estadounidense», y llamé a Harold Hayes, el legendario editor de "Esquire", para sugerírselo.

Él dijo:

—¿*Humphrey* Bogart?

—Sí.

—Pero si está muerto.

—Vale, olvídalo.

Unos seis meses después, apareció en la revista "Time" una noticia a una columna constatando la popularidad de las películas de Bogart en Harvard y el culto *underground* hacia el actor que había surgido entre los estudiantes. En la temporada de exámenes, la sala de proyecciones local ponía películas de Bogart. Aquella misma semana, Hayes me llamó y me dijo:

—¡Eh, chico! –era sureño[1]–. ¿Qué te parecería escribir algo sobre Bogart?

Yo dije:

—Has leído el artículo de "Time".

—¿Quieres hacerlo o no?

Es el único perfil que he escrito sobre alguien a quien nunca vi en persona o que no llegué a conocer, y mi intención principal era trazar una línea entre el recuerdo

1 En el original: «Hi, Buddy!», saludo característico del sur de Estados Unidos (N. de la T.)

que tenían sus amigos y cómo lo representaban sus películas; la diferencia entre realidad y mito. Como pensaba que Howard Hawks había sido el que mejor había reflejado el «personaje Bogart», que era lo que mejor resumía su imagen popular, en *Tener y no tener* (partiendo de Hemingway y pasando por Faulkner), comencé con una pequeña parodia del estilo de Chandler:

Solía llevar la gabardina desabrochada, atada tan sólo con el cinturón, y un sombrero flexible, raras veces ladeado. Otras veces era una gorra de capitán y una chaqueta de marinero. Casi siempre, sus pantalones estaban sujetos por un cinturón de cowboy. Ya saben a lo que me refiero: de esos que un tipo del este se compra esperando un avión en Fénix, medio en broma, y que después le acaba gustando. En ocasiones se arremangaba con él los pantalones sueltos, y a menudo insertaba allí los pulgares, con las manos listas para una pelea, o para una chica.

Ya fuera en Siroco o en Casablanca, Martinica o el Sahara, él era el único estadounidense del lugar (a excepción quizá de su amigo y la chica) y nadie le preguntaba cómo había llegado hasta allí. Siempre trabajaba solo; a excepción del tipo que pensaba que cuidaba de él, el jugador de cartas, el pianista, aquel del que *él* cuidaba, aquel con el que no te metías. Había pocas cosas que no pudiera hacer, y en un apuro podía hacerlo todo: sacar una bala del brazo de un tipo o arreglar un camión que no arrancaba. Era un magnífico conductor, sabía exactamente cómo tomar las curvas o como librarse de alguien que le seguía. Podía oler un trozo de cristal roto y decir si había contenido veneno, o entrar en una habitación y saber precisamente dónde estaba el botón que abría la compuerta secreta. Al timón de un barco, era espectacular.

Su gesto era casi siempre amargo, y cuando sonreía sólo movía el labio inferior. Había una cicatriz en el superior; quizá aquello fuera lo que provocaba su leve ceceo. Se tiraba pensativamente del lóbulo de la oreja cuando intentaba entender algo, y muy a menudo hacía una extraña y pequeña mueca; una especie de salto hacia atrás de las comisuras de su boca, acompañada de una ligera bizquera. Sostenía su cigarrillo (un Chesterfield) con la mano ahuecada. Cuando sujetaba un arma, tenía buen aspecto.

Poco sentimental era una buena definición para él. «Déjalo donde está», era algo que podía decirle a una mujer cuyo marido acababa de resultar herido, «no quiero que me llene los cojines de sangre». Y brusco: «No me gustas. No me gustan tus amigos y no me gusta la idea de que ella se case contigo». Y directo: «Cuando asesinan a tu compañero, se supone que tienes que hacer algo. No importa lo que pensaras de él. Era tu compañero y se supone que debes hacer algo».

Era duro; podía pararte con una mirada o una frase. «Vamos, golpéame a *mí*», diría, o «Eso es, *inténtalo*», y en la forma en que lo decía había una mezcla perfecta de malicia, alegre expectación y la promesa de una destino indudablemente fatal.

No le gustaba recibir órdenes. Ni que le hicieran favores. Lo inteligente era no hacer demasiado el tonto con él.

En lo que respecta a las chicas, no tenía muchos problemas con ellas, excepto, quizá, cuando tenía que quitárselas de encima. Era la chica la que decía que, si necesitaba algo, sólo tenía que silbar; nunca se lo decía él a la chica. La mayor parte del tiempo la llamaba «ángel», y si le gustaba, le decía que era «buena, endiabladamente buena».

Fuera lo que fuera en lo que anduviese metido, ya fuera un reportero, el dueño de un saloon, un gángster, un detective, el dueño de un barco pesquero, un fiscal del distrito o un abogado, era, aunque a su manera, un impecable profesional. «Te arriesgas», le decía alguien. «Me pagan por ello», respondía él. Pero nunca se tomaba a sí mismo demasiado en serio. ¿En qué consistía su trabajo? Podría preguntar una chica. Con un aire conspirador, él se inclinaba hacia adelante y decía, con la más ligera de las sonrisas, «Soy detective privado, y estoy trabajando en un caso». Lo suyo tampoco era el arte; había ido a la universidad, pero los intelectuales le resultaban algo sospechosos. Si alguien mencionaba a Proust, él decía: «¿Y ése quién es?», aunque ya sabía quién era.

Y por último, desconfiaba de las buenas causas. Le gustaba que le pagasen por asumir riesgos. Era un hombre que se esforzaba por ser malo, porque sabía que era más fácil sobrevivir en el mundo de esa manera. Nunca lo conseguía por culpa de una innata bondad que sin duda le asqueaba. Casi siempre pasaba de una neutralidad beligerante a un reacio compromiso. De «Yo no me juego el cuello por nadie» a «No se me da nada bien hacerme el noble, pero no hay que ser muy listo para darse cuenta de que los problemas de cuatro gatos no valen un comino en este mundo demencial». Al principio, si la pregunta era «¿Cuáles son sus intereses?» la respuesta era, invariablemente, «Ocuparme de mis asuntos». Pero al final, si le preguntaban por qué estaba ayudando, arriesgando su vida, podría decir: «A lo mejor es porque me caes bien. O a lo mejor es porque ellos me caen mal». Por supuesto, siempre era «a lo mejor», porque no iba a ser tan inocente, no estaba dando ningún discurso, no iba a ser uno de los buenos. Probablemente pensaba: «sólo estoy haciendo mi trabajo». Pero nosotros en el fondo nos sentíamos bien. Nosotros sabíamos que no era así.

A finales de 1963, la por aquel entonces bastante influyente sala de reposiciones New Yorker en Manhattan, programó la primera retrospectiva estadounidense de películas de Humphrey Bogart; se proyectaron treinta (yo ayudé a programarla y escribí los folletos adjuntos). La sesión doble con *El sueño eterno* y *Tener y no tener* rompió todos los récords de taquilla de la sala. «Había doscientas personas sentadas en el suelo», dijo Daniel Talbot, dueño de la ya hace tiempo desaparecida sala de

830 asientos en el Upper West Side, coproductor de la magnífica *Point of Order* (1964), y todavía el más reconocido exhibidor (los cines Lincoln Plaza en Manhattan) y distribuidor (New Yorker Films) de cine de calidad en el país. «Era una locura. Tuve que dejar fuera a unas doscientas personas. ¡Y qué público! La primera vez que apareció Bogie, aplaudieron, y eso sólo fue el principio. Varias escenas fueron aplaudidas. ¡Y las risas! Bogart está muy de moda ahora», me dijo Talbot por aquel entonces. «Es más que una figura de culto. Es algo más. No es popular conscientemente, es popular por defecto. Da la impresión de que vive según las reglas. Cualquiera que meta la pata se merece el destino de ser borrado del mapa por Bogart. Con Bogart tienes el retrato de un patriota, un hombre interesado en hacer de Estados Unidos un lugar mejor. Creo que él es un auténtico héroe estadounidense; más existencial que, digamos, Gary Cooper, pero que entronca igualmente con la tradición estadounidense, y más capacitado para lidiar con el presente». Talbot se detuvo un instante y sonrió. «Francamente, me gusta verle trabajar. Golpea a la gente de forma maravillosa».

Los franceses veían a Bogart y a la leyenda que había detrás de él de una forma más intelectual, aunque no menos cariñosa. Cuando Belmondo contempla místicamente una foto de Bogart en *Al final de la escapada* (1959) de Godard, exhalando lentamente el humo del cigarrillo y pasándose el dedo por el labio, murmura melancólicamente: «Bogie...», y casi puede uno escuchar los pensamientos del director, resonando, por ejemplo, en las palabras del difunto André Bazin, probablemente el mejor crítico de cine de Francia. «Bogart es un hombre con un pasado», escribió en *Cahiers du Cinéma* en 1957, un mes después de la muerte de Bogart. «Cuando aparece en una película, ya es "la mañana siguiente"; y él se muestra sardónicamente victorioso en su macabro combate con el ángel, con la cara marcada por lo que ha visto, y su paso firme por todo lo que ha aprendido, habiendo triunfado diez veces sobre su muerte, sobrevivirá con seguridad para nosotros una vez más... El hombre bogartiano no se define por su desprecio de las virtudes burguesas, por su coraje o cobardía, sino más bien por su madurez existencial que poco a poco transforma la vida en una tenaz ironía a costa de la muerte».

«Se satirizaba bastante a sí mismo», dijo la guionista Betty Comden. Raymond Massey recordaba un incidente acontecido durante el rodaje de *Action in the North Atlantic* (1943): «Para la escena se necesitaba que dos dobles saltaran del puente de un petrolero en llamas al agua que había debajo, que estaba ardiendo por el petróleo. Bogie se volvió hacia mí y dijo: '*Mi* doble es más valiente que el tuyo'. Yo le dije que no era así, y que *mi* doble era el más valiente. Entonces Bogie me miró y dijo: 'El hecho es que yo soy más valiente que tú'. Le dije que eso era una tontería. Y lo siguiente que recuerdo es que acabamos haciendo la maldita escena nosotros mismos». Massey se reía. «Yo me quemé los pantalones y Bogie se chamuscó las cejas».

Para Joseph L. Mankiewicz, que lo dirigió en *La condesa descalza* (1954), la rudeza de Bogart era una fachada. «Podías estar cenando con él», dijo, «y entonces venía alguien y veías cómo le salía el tipo duro». Y según Chester Morris, «Tenía una coraza protectora de aparente indiferencia. No era así, pero actuaba mucho fuera de la pantalla. Le gustaba hacerse el duro, le gustaba hablar por la comisura de los labios».

El guionista y productor Nunnally Johnson decía que Bogart estaba convencido de que la gente se habría sentido decepcionada si no se hacía el duro con ellos. «Un fan se acercó una vez durante la cena», dijo Johnson, «y Bogart le dijo que se fuese al carajo. Cuando el tipo volvió a su mesa, escuché a su acompañante decir, bastante satisfecha, 'Ves, te dije que te insultaría'». Johnson reflexionó un instante. «Pero era bastante más duro que yo y bastante más duro que la mayoría de la gente que conozco. Recuerdo que una vez, Judy Garland y su marido, Sid Luft, estaban en casa de Bogart. Lo cierto es que Sid Luft era un gran camorrista y bastante más ancho de espaldas que él. Pero a Bogie le molestó algo y se acercó a Luft, que además le sacaba por lo menos una cabeza, e hizo un gesto hacia Judy. '¿Te importaría sacar a esta señorita de esta casa', dijo, 'y no volver nunca más?' Luft le miró durante unos instantes y entonces se la llevó». Johnson sonrió. «Bogie se arriesgaba mucho».

A Adlai Stevenson no le parecía que fuese así. «No era un tipo duro, realmente no lo era», decía el embajador (y dos veces candidato del Partido Demócrata a la presidencia). «Era, en mi opinión, un inconformista. Tenía cinismo, pero no era malsano. Mostraba una gran curiosidad y un gran escepticismo». Y todavía queda otra opinión: «Era muy pusilánime», dijo Lauren Bacall.

«Nunca llegué a franquear su barrera», decía el crítico John McClain. «No creo que nadie llegase realmente a traspasarla. Humphrey Bogart no se sinceraba con hombres. Le encantaba estar enamorado y con una mujer. Creo que con ellas llegó a tirar más barreras que con nadie». Bogart se casó con cuatro mujeres a lo largo de sus cincuenta y siete años, todas ellas actrices: Helen Menken (1926), Mary Philips (1928), Mayo Methot (1938), y, en 1945, Lauren Bacall. «Creo que cuando uno de los dos no podía más, no había nada que hacer», decía Truman Capote, hablando de los divorcios. «Él se implicaba emocionalmente».

El matrimonio Bogart-Methot fue tormentoso. «Los vecinos se iban a dormir», dijo una vez Dorothy Parker, «con el ruido de vajillas rompiéndose y cristales reventando». Johnson recordaba que Methot hizo que siguieran a Bogart. «Era muy celosa y estaba segura de que Bogart tenía amiguitas. Pero Bogie nunca tuvo debilidad por las señoritas. La única debilidad que tenía era por una copa y una conversación». Johnson sonreía. «Bogie se dio cuenta pronto de que un tipo le estaba siguiendo, y llamó a la agencia del muchacho. 'Hola, soy Humphrey Bogart', dijo.

'Tienen ustedes a un hombre siguiéndome. ¿Serían tan amables de contactar con él para decirme dónde estoy?'»

Bogart conoció a Betty Bacall cuando ella salía de la oficina del director Howard Hawks. Acababa de hacer una prueba para Hawks, que la había descubierto y que reunió a la pareja por primera vez en *Tener y no tener* (1945). «He visto tu prueba», Bogart le dijo a ella. «Nos lo vamos a pasar muy bien juntos». Fue con Bacall con quien tuvo sus únicos hijos, un niño llamado Steve, que era como ella llamaba a Bogart en aquella primera película, y una chica llamada Leslie Howard, por el actor que había insistido para que a Bogart le dieran un papel en la versión fílmica de *El bosque petrificado* (1936), la película que verdaderamente lanzó su carrera cinematográfica. «La echaba de menos cuando estaban separados», decía Capote. «La quería. Solía alardear mucho, pero era monógamo. Aunque eso no es del todo cierto; se enamoró de Bacall cuando todavía estaba con Mayo».

Bogart lo expresaba así: «Soy un hombre de una sola mujer y siempre lo he sido. Supongo que estoy chapado a la antigua. Quizá sea por eso que me gustan las mujeres chapadas a la antigua, de la clase que se queda en casa escuchando "Roamin' in the Gloamin"[2]. Le hacen a uno sentirse como un hombre y les gusta que sea así».

Se cuenta que Bogart era un gran bebedor, pero Nunnally Johnson piensa de otra forma. «No creo que Bogie bebiera tanto como él quería hacer creer», dijo. «Muchas fueron las ocasiones en las que yo estaba con él, sonaba el timbre, y cogía el vaso para ir a abrir la puerta. No podría haber sido tan bueno en su trabajo si hubiera bebido tanto como se decía».

Pero Bogart sí que bebía. «Me parece que el mundo entero lleva tres copas de menos», decía, «y ya va siendo hora de que pille el ritmo». En una ocasión, él y un amigo compraron dos enormes pandas disecados y se los llevaron como sus acompañantes a El Morocco. Los sentaron en sillas en una mesa para cuatro, y cuando una ambiciosa jovencita se acercó y tocó el oso de Bogart, él la apartó de un empujón. «Estoy felizmente casado», dijo, «y no toques a mi panda». La mujer le denunció por acoso, y cuando le preguntaron si estaba borracho a las cuatro de la mañana, él respondió: «Pues claro, ¿acaso no lo está todo el mundo?» (El juez determinó que, puesto que el panda era una pertenencia personal de Bogart, tenía derecho a defenderlo).

Pero Bogart no necesitaba beber para meterse en líos. «Era un bastardo arrogante», decía Johnson, sonriendo. «Es bastante gracioso lo de que se haya convertido en figura de culto y todo eso. Cuando estaba vivo, le odiaba tanta gente como la que le amaba. Yo siempre lo vi como una especie de Scaramouche». Johnson soltó una

---

2 Canción tradicional escocesa (N. de la T.)

risita. «¿Cómo era? 'Nacido con el don de la risa y una sensación de que el mundo estaba loco...' A veces empezaba una pelea y entonces se sentaba y observaba las consecuencias. Por supuesto que el tipo al que estaba pinchando casi siempre era un poco creído. Pinchar no es la palabra; bombardear sería más adecuado. El otro tipo podía necesitar que le bajasen los humos, pero no hacía falta tanta artillería».

El auténtico Rat Pack[3] de Holmby Hills, que Bogart inició y que murió con él, surgió de este desprecio por la pretenciosidad. «¿Qué es una rata?», explicó una vez. «Todavía no tenemos constitución, estatutos ni reglamento, pero reconocemos a una rata cuando la vemos. Hay muy pocas ratas en esta ciudad. Podría decirse que las ratas sólo se interesan por quedarse despiertos hasta tarde y beber un montón de alcohol. Estamos en contra de los aburridos y de que nos aburran y *a favor* de juerga a montones y ser auténticas ratas, que es algo que poca gente es, pero si eres una auténtica rata, ¡chico! Nuestro eslogan es 'Nunca te chives de una rata'[4]. Un principio básico es que no nos importa a quién le caigamos bien siempre que nos caigamos bien los unos a los otros. Nos caemos muy bien los unos a los otros».

John McClain hablaba del club náutico al que pertenecía Bogart, y de la gente que alquiló la casa de al lado durante un verano. Eran los Earl, y eran la clase de gente que se *viste para cenar*. Los miembros del club (que nunca fueron invitados) solían espiar por encima de la verja, para ver las lujosas fiestas. McClain había sido invitado a una cena de domingo y preguntó si podía llevar a Bogart con él, puesto que iban a estar juntos en su yate durante el fin de semana. Mientras atracaban, McClain le recordó a Bogart que se vistiera para la ocasión y él se marchó a arreglarse. Bogart se fue al club para tomarse una copa o dos. «Después de un rato», recuerda McClain, «Bogie anunció a todos los que estaban en el club: 'Mis queridos amigos, los Earl', dijo, "han abierto sus puertas y quieren que asistáis todos". Y de repente apareció Bogart en casa de los Earl seguido de unas treinta personas, todas vestidas con pantalones cortos, polos deportivos y zapatillas espantosas». McClain se reía. «La verdad es que tuvo bastante gracia, pero en aquel momento yo estaba furioso».

«A veces también metía la pata bastante», decía Nathaniel Benchley. «En cierta ocasión, en el '21', yo estaba en la barra con un par de amigos y Bogie se levantó de su mesa y se acercó a nosotros. '¿Eres homosexual?' le preguntó a uno de ellos. Directamente. El tipo parecía bastante sorprendido, y le dijo que eso no era asunto suyo. 'Bueno, ¿pero lo eres?' dijo Bogie, 'Vamos, hemos hecho una apuesta en la mesa'. El tipo dijo: 'Ya que lo preguntas, *no*'. Creo que Bogie se dio cuenta de que

---

3 Palabra coloquial para referirse a un grupo de amigos, generalmente juerguistas, como el famoso Rat Pack formado por Frank Sinatra, Sammy Davis, Jr. y Dean Martin. Literalmente significa «pandilla de ratas» (N. de la T.)

4 En el original, «Never rat on a Rat», «nunca te chives de una rata». Además del animal, la palabra «rat» sirve para designar a un chivato en el lenguaje coloquial (N. de la T.)

había metido la pata y se volvió al otro tipo y le preguntó si *él* era homosexual. Dijo que no. Me preguntó a mí y le dije que no, y entonces dijo: 'Bueno, pues *yo* sí lo soy', y se marchó, medio disculpándose. Sabía que había metido la pata.»

Unas semanas después de la muerte de Bogart, Peter Ustinov dijo, en un discurso: «Humphrey Bogart tenía una personalidad excepcional en un ambiente en el que las personalidades no suelen ser excepcionales. Si conversaba con un visitante que acababa de llegar de las frías orillas de Inglaterra, ponía un exagerado acento de Oxford y hablaba sobre el "Imperio Británico" como si se empeñara en no interesarse por nada más en el mundo. Su objetivo era sacar al recién llegado de su asumida complacencia con insultos que eran de una perspicacia tan estudiada como maliciosos... La forma de ganarse su corazón era contraatacar con un marcado acento estadounidense, en el que uno asumía una complicidad entre él y su bestia negra, el senador McCarthy, en algún retorcido plan... Era característico en él sonreír con ganas cuando le pagaban con la misma moneda».

Capote decía algo parecido: «El momento clave en nuestra amistad (el principio, en realidad) fue durante *La burla del diablo* (1954). Bogie, John Huston y otros estaban jugando a ese juego (ya sabes cuál digo, ¿como se llamaba?) en el que coges la mano del otro sobre una mesa e intentas obligarle a bajar el brazo. Bueno, pues resulta que a mí se me da bastante bien ese juego. Así que, bueno, Bogie me llamó: 'Eh, Caposy'. Así me llamó: 'Caposy'. Dijo: 'Vamos, Caposy, vamos a ver como lo intentas'. Y yo fui hasta allí y le gané. Entonces él me miró... Era muy suspicaz, estaba seguro de que Huston me había cortado la cabeza y la había cosido en el cuerpo de otro. Así que me dijo: 'Otra vez', y yo le dije que sólo si nos apostábamos cien dólares, y lo hicimos. Volví a ganar y me pagó, pero entonces vino hacia mí y empezó a forcejear conmigo. Era algo que solían hacer entre ellos. Me estaba aplastando, y yo dije, 'Para o si no...', y él dijo 'O si no... ¿Qué?' Yo dije 'Bueno, que pares', y él dijo '¿Por qué?' Y yo dije 'Porque me estás haciendo daño'. Pero siguió apretando, así que le rodeé con mi pierna y le empujé, y se cayó al suelo. Estaba tirado en el suelo, mirándome. Y desde entonces fuimos muy buenos amigos».

«Las tácticas de Bogie para picarte eran bastante sofisticadas», explicaba Johnson. «Fui a comer con él y Betty al Romanoff una vez, y ella le estaba echando la bronca por una pelea en una fiesta. Él la había empezado, por supuesto. 'Algún día, alguien te va a dar una paliza', dijo ella, y él dijo, 'No, ahí esta lo bonito del asunto; llevar las cosas hasta ese punto y entonces escapar'».

En 1947, Bogart encabezó una manifestación hacia Washington para protestar por las investigaciones del Comité de Actividades Antiamericanas. Algunas personas le llamaron rojo. A él no le gustaba. «Soy un estadounidense», dijo. El liberalismo político de Bogart era considerado peligroso en Hollywood. En 1952, sin embargo, hizo campaña de manera bastante activa para la candidatura presidencial de

Stevenson. «No parecía importarle un comino lo que la gente pensara o dijera», recordaba Stevenson. «Y en aquellos días era bastante peligroso apoyar al partido demócrata, y sobre todo ser partidario mío. No le gustaba que nadie intentase imponer las cosas por la fuerza en un país libre».

«No era un extremista ni nada parecido», decía Bacall, «excepto para decir la verdad. Era admirable. Siempre decía lo que pensaba. 'Maldita sea', solía decir, 'si no quieres oír la verdad, no me preguntes a mí'».

«Eso es cierto», decía Johnson. «Todo lo que decía era en serio. Solía decir: '¿Por qué murmura todo el mundo? ¡Tengo cáncer!' Decía, '¡Por Dios, ni que fuera una enfermedad venérea!'».

Bogart también decía que la única razón para ganar dinero es «para poder decirle a un pez gordo que se vaya al infierno». Y que: «Yo soy educado y tengo modales. Me educaron así. Pero en esta pecera que es el mundo, a veces es difícil usarlos».

Su viuda piensa que lo que Bogart tenía era más que buenos modales. Finalmente, te lo decía. «Era un hombre chapado a la antigua, un gran romántico. Y muy emocional. Lloraba cuando moría un perro. Deberías haberlo visto en nuestra boda, con las lágrimas cayéndole por la cara. Me dijo que había empezado a pensar sobre el significado de las palabras. Se hacía el duro por la vida, y no se comprometía, pero recuerdo cuando fue a ver a Steve a la guardería y cuando lo vio en su mesita, lloró».

Alistair Cooke conoció a los Bogart durante la gira de la campaña de Stevenson, y recuerda estar sentado con ellos una tarde, y decir que, por supuesto, Stevenson no ganaría. «'¿Qué?'dijo Bogie, sorprendido. 'Ni una posibilidad, me temo', dije yo. 'Serás hijo de perra', dijo Betty, 'menudas cosas dices'. 'Mirad', dije yo, 'soy periodista. Vosotros sois sus lugartenientes'. Apostamos diez dólares y cuando Stevenson perdió, me pagó. Pero no pensó que yo fuera a aceptarlo realmente. ¿Sabes lo que dijo? 'Hay que ser un gran tipo para apostar contra tus propios principios'».

Cooke hablaba de esta faceta de Bogart en un artículo que escribió para el "Atlantic Monthly" (mayo de 1957): «Un hombre sensible que se encontró con un mundo más corrupto de lo que se esperaba... se inventó el personaje de Bogart y lo impuso a un mundo que no estaba dispuesto a aguantar a hombres que fueran obviamente buenos. Y encajó en su engañoso propósito como un guante... De todos los hombres... él estaba decidido a conservar su secreto: el secreto más bien vergonzoso, en el mundo realista que habitamos, que consiste en ser un galán y un idealista».

Otros amigos detectaron la misma cualidad en Bogart. Joe Mankiewicz lo llamó «Una melancolía causada por la condición humana. Era de una naturaleza dieciochesca, a lo Alexander Pope. Creo que habría estado fantástico como Gatsby. Su vida reflejaba el concepto de bicho raro de Gatsby». Stevenson encontró en él «una faceta melancólica, como suele ser habitual en la gente que piensa. Era mucho más

profundo de lo que se podría pensar». Y Capote lo llamó perdido. «Era su característica más destacada; ese algo casi patético. Y no es que el pidiera comprensión, todo lo contrario. Siempre me pareció que estaba permanentemente solo. Le confería cierto aire poético ¿no cree?»

Este mundo interior secreto de Humphrey Bogart se refleja en su pasión por navegar y su amor por el *Santana*, su barco, en el que se escapaba siempre que podía, acompañado de unos pocos amigos. Solían beber Drambuie y jugar al dominó, o simplemente navegar. Aprendió pronto lo que había que saber del mar, tras abandonar la escuela (porque se lo pidieron) a los diecisiete y alistarse en la Marina. Fue en el buque transporte *Leviathan* donde recibió la herida que le marcó para siempre el labio superior. «Navegar. Esa era la parte de su vida en la que nadie podía meterse», decía Capote. «No era nada materialista. Era una especie de alma interior, una válvula de escape casi mística».

Si uno puede fiarse de la encuesta anual de las diez mejores estrellas cinematográficas del "Motion Picture Herald", parece ser que la cúspide de la popularidad de Bogart tuvo lugar entre 1943 y 1949, durante y justo después de la II Guerra Mundial. Cooke lo explicaba de esta forma: «Era... un héroe romántico impensable de otro tiempo. Cuando Hitler estaba interpretando guiones más brutales y obscenos que nada que pudieran imaginar los gángsteres de Chicago de la Warner Brothers, Bogart era el único antagonista posible que tenía posibilidades de superarle en ingenio y sobrevivir. Lo que se necesitaba no era un Ronald Colman, un Leslie Howard o cualquier otro caballero de tocador, sino un conspirador tan sutil como Goebbels. Bogart era el tipo duro que hacía falta, y para gloria suya, estaba, al fin y al cabo, en nuestro bando». No ganó su Oscar, sin embargo, hasta 1952 (por *La reina de África*), y volvió a aparecer en el top-ten en 1955, un poco después de su muerte.

Bogart dijo: «Tardamos quince años en ser celebridades. Gable y Cooper pueden hacer cualquier cosa en una película, y la gente diría, 'Oh, si sólo es el bueno de Clark'».

«Su gran cualidad básica», decía Ustinov, «era una maravillosa rudeza. Incluso cuando tenía un aspecto impecable, me parecía que podía encenderse una cerilla en la mandíbula... sabía hacer su trabajo desde dentro, y aún así era imposible no sentir que su verdadera alma estaba en otra parte, un misterioso instrumento de búsqueda llamando a puertas desconocidas incluso para él mismo...»

Quizá esto sea lo que perciben los admiradores de Bogart. «Tenía algo especial que salía a relucir en cada papel que interpretaba», decía Bacall. «Creo que siempre será fascinante; para su generación y para todas las siguientes. Hay algo que le hace capaz de tener una personalidad propia y de mostrarlo a través de su trabajo. También había una pureza que resultaba increíble teniendo en cuenta los papeles que

hacía. Algo sólido, también. Creo que a medida que pasa el tiempo, todos tendemos a creer menos. Él era alguien que creía en algo».

«Como todas las estrellas realmente grandes», decía el director George Cukor, «tenía un secreto». Cukor nunca trabajó con él, pero eran amigos. «Uno nunca llegaba a conocerlo del todo. También pensaba de forma muy directa, muy libre; como un bucanero. Creo que la gente joven no lo ha visto», continuaba, intentando explicar por qué se había convertido en una figura de culto. «Sólo lo están redescubriendo. Después de todo, Bogie tenía clase».

«Un estudiante universitario cualquiera se identificaría antes con Bogart que con Sinatra, por ejemplo ¿no crees?» decía Mankiewicz. «Tenía una especie de intelectual falta de respeto por la autoridad. Además, no creo que nadie se creyera realmente que Bogart era un gángster; eso es lo que fascinaba a la gente. Bogart nunca les daba miedo».

«Es la juventud rebelde», decía Chester Morris. «Hoy en día aplauden al malo. Todo tiene que ser inconformista. También les gusta la clase de cosas que él hacía. Fue un antecedente de James Bond». Benchley dijo: «Es un héroe sin ser un niño bonito».

«¿Podría ser algo tan simple como el sex-appeal?» se preguntaba Cooke. «Tenía una imagen de sofisticada virilidad y la mostraba realmente bien. Y con un gran sentido del humor. Al final, tenía tanto estilo que no se marchitaba, no envejecía, no tenía edad. Como Billie Holiday».

«Creo que Robin Hood siempre ha sido atractivo», decía Adlai Stevenson.

Antes que la adulación misma, tiene que haber algo que adular. Y eso hay que crearlo. «Si un rostro como el de Ingrid Bergman te mira como si fueras encantador», dijo Bogart una vez, «todo el mundo hace lo mismo. No tienes que actuar demasiado». Raymond Chandler no lo veía así: «Todo lo que Bogart tenía que hacer para meterse una escena en el bolsillo era aparecer en ella». Obviamente no siempre era así. En 1922, cuando interpretó uno de sus primeros papeles sobre el escenario, Alexander Woollcott escribió una crítica sobre él: «Su interpretación podría describirse compasivamente como inadecuada». Pero dos años después, en otra obra, de nuevo Woollcott escribió: «El señor Bogart es un joven actor cuya última aparición fue registrada por este corresponsal con palabras tan despectivas que resulta sorprendente que siga actuando. Me como esas palabras con patatas». Al parecer, Bogart citaba a menudo la primera crítica, pero nunca la segunda.

«'Yo no soy una institución nacional', acostumbraba a decir», recuerda Capote. «Estaba muy orgulloso de su éxito y de su fama. Pero era muy serio con su trabajo como actor. Se lo tomaba como una profesión, una profesión que suscitaba su curiosidad, sobre la que sabía algo. Después de todo, era casi la suma total de su vida. Al fin y al cabo, Bogart era un auténtico artista. Y muy exigente. Trabajaba constan-

temente sus expresiones y sus gestos. Una vez vi con él *El halcón maltés* y él se quedó allí sentado, murmurando con voz ronca, criticándose a sí mismo en tercera persona. 'Ahora va a entrar', decía. "Y entonces va a hacer esto y eso es lo que hace mal". Deduje que los silencios significaban que le gustaba. El silencio era su manera de fanfarronear».

Richard Brooks, director de un par de películas de Bogart, me dijo que «Humphrey Bogart nunca valoró tanto el dinero que ganaba como lo que estaba haciendo. Siempre se reía de sí mismo. Y eso es bueno, ¿sabes lo que quiero decir?»

Howard Hawks dirigió a Bogart en sus dos papeles más característicos, como Harry («Steve») en *Tener y no tener*, y como Philip Marlowe en *El sueño eterno* (1946). «Era extremadamente fácil trabajar con él», decía Hawks. «Estaba muy infravalorado como actor. Sin su ayuda no podría haber hecho lo que hice con Bacall. No hay muchos actores que puedan sentarse y esperar mientras una chica se adueña de una escena. Pero él se enamoró de la chica y la chica de él, y eso hizo las cosas más fáciles».

Bogart solía decir que el público siempre está un poco por delante del actor. «Si un tipo te apunta con un arma», explicaba, «el público sabe que estás asustado. No tienes que poner ninguna cara. Sólo tienes que creerte que eres la persona que estás interpretando y lo que te está pasando».

Ustinov actuó con Bogart una vez, en una comedia llamada *No somos ángeles* (1955). «Bogart tiene una gran presencia», dijo, «y podía verse en sus ojos el fulgor de la batalla. Quería que le retasen, que se le opusieran, que le provocaran. Podía verse en el personaje que él interpretaba una mirada chistosa y con ganas de pelear con el mío; un poco en la manera en que un experimentado torero miraría a un impetuoso toro para precipitar la acción».

«Cuando el malo, un criminal lleno de amargura», decía Bogart, «se sujeta las heridas y habla de la muerte y de impuestos con una voz ronca, se mete al público en el bolsillo».

Esta emoción, suscitada de manera totalmente consciente a su público, acabó convirtiéndose, irónicamente, en realidad. Su muerte encajó, de manera terrible y devastadora, en el personaje. Murió el 14 de enero de 1957, a causa de un cáncer de esófago, que tardó casi un año en acabar con él. «Hoy en día», decía, «Me limito a estar sentado y hablar con mis amigos, la gente que me gusta». Y eso fue lo que hizo.

«Fui a verle poco antes de que falleciera», decía el embajador Stevenson. «Estaba muy débil y enfermo, pero hacía un elegante esfuerzo para mantenerse alegre. Era intolerante con la debilidad, impaciente con la enfermedad».

«Fui un par de veces», decía Capote. «La mayoría de sus amigos lo hacían, algunos casi todos los días, como Sinatra. Algunos eran muy leales. Él parecía sacar lo

mejor de cada uno. Tenía una pinta horrible, terriblemente delgado. Sus ojos eran enormes y parecían asustados. Se fueron haciendo más y más grandes. Era un miedo real y a la vez seguía mostrándose alegre y valiente. Había que bajarlo al piso de abajo en el montacargas y él se sentaba y esperaba que le trajeran su martini. Creo que sólo le permitían uno, creo, o dos. Y así era como solía encontrármelo, fumando y dando un sorbo a su martini».

Durante ese tiempo, su mujer rara vez salía de casa, a pesar de que sus amigos y hasta Bogart le decían que debía salir más a menudo. Cuando alguien le preguntaba por qué sólo había salido seis o siete veces en diez meses, Bogart respondía: «Es mi mujer y mi enfermera. Así que se queda en casa. A lo mejor es eso lo que diferencia a las damas de las mujerzuelas en esta ciudad».

«Menudo tipo, Bogart», decía Brooks, lleno de admiración. Era realmente duro, y honesto. Recuerdo que, un par de semanas antes de morir, todavía recibía a los invitados y veía a sus amigos por la tarde. Yo fui a verle un día y me lo encontré sentado, como de costumbre, con una copa en la mano. Después de un rato, le entró una tos espantosa y empezó a vomitar sangre. Fue algo horrible de ver. Yo me levanté, con la intención de salir de la habitación hasta que hubiera terminado. Y Bogie me miró y me dijo: «¿Qué pasa Dick, no puedes aguantarlo?»

«Soportó el peor y el más agónico dolor que un ser humano puede soportar», decía el doctor Maynard Brandsma. «Yo lo sabía y cuando iba a verle le preguntaba: '¿Cómo va eso?' Bogie siempre respondía, simplemente: 'Bastante mal'. Nunca se quejaba ni se lamentaba. Yo sabía que él se estaba muriendo y durante las últimas semanas sabía que él también lo sabía».

«Fui a verle veintitrés días antes de que muriese», decía Cukor. «Ya no podía bajar del piso de arriba y estaba profundamente sedado. Cerraba los ojos todo el rato. Pero aún así, seguía contando chistes y preguntando por los cotilleos. Pero lo increíble era su voz. Aquella voz maravillosa. Estaba totalmente viva. Fue lo último que murió de él».

Cuando murió, las noticias en casi todos los periódicos fueron parecidas. Varios de ellos lo contaron de este modo: «Normalmente, besaba a su mujer, Lauren Bacall y decía: 'Buenas noches'. Pero según el doctor Michael Flynn, esta vez puso su mano sobre el brazo de ella y murmuró, con su característica brusquedad: 'Adiós, niña'. En otras palabras, una secuencia de muerte de Bogart. Por el camino había dejado setenta y cinco veladas de cine para el mundo, y sería imposible cambiar ahora su imagen o alterar la leyenda que en realidad no había hecho más que comenzar».

Cuarenta años después de haber escrito la mayor parte de aquel artículo, Bogart está a la cabeza de la lista de las leyendas de Hollywood. Hace un par de años, cuan-

do volví a quedar con Lauren Bacall, ella me habló de él más íntimamente, y me pareció evidente que ella seguía tan enamorada de él como siempre. La última vez que cruzamos más de dos palabras fue tan sólo siete años después de la muerte de Bogart, y por aquel entonces ella sonreía constantemente, con una mirada algo distante pero directa en sus ojos, la mirada de su estoico corazón destrozado; como si siete años no fuera nada. En 2002, hablando con ella, cuarenta y cinco años tampoco parecían demasiado.

Su historia de amor había empezado con una carcajada entre tomas en *Tener y no tener*. Bogart, consciente de lo tremendamente nerviosa que estaba en su primera película, bromeaba con ella, le contaba chistes para que se soltase. Tuvo éxito. Antes de sentir cualquier atracción emocional por Bogart, podía reírse tranquilamente con él, y de hecho lo confirmaba al hacer la «química» entre ellos aún «más pronunciada; era genial». Eso es decir poco; *Tener y no tener* es única por la virtud de ser el más vivo reflejo de una conexión romántica entre dos estrellas (desde el cortejo hasta la rendición) en el cine sonoro (sólo Greta Garbo y John Gilbert se acercan en la muda *El demonio y la carne*). Lo irónico es que fue precisamente con esto con lo que Howard Hawks había contado al crear un personaje y moldear a una actriz en lo que él me describiría en los sesenta como «una Dietrich estadounidense». La idea de Hawks era coger a Bogart, la estrella «más insolente» de la pantalla, y poner a su lado a una joven que fuera «más insolente» que él. Como dijo Bacall, su actuación en la película, la manera en que fue retratada, todo formaba parte de la fantasía de Hawks. Bacall llegó a darse cuenta de que Hawks, a su manera, le estaba dando forma para ser su mujer ideal y quería también (aunque nunca lo dijera) tener un lío con ella durante el rodaje. Pero la electricidad que encendió entre ellos era tan intensa que no tuvo ninguna oportunidad.

Bacall lo confirmó. Dijo que hasta la cuarta semana de rodaje no empezó todo, que había sido Bogart el que había «empezado», y que se lo habían pasado estupendamente juntos. Durante las dos últimas semanas de rodaje, sólo pensaba en él. No cabe duda de que mucho de lo que surgió entre ellos empezó con sus «escenas de jugueteo» en la película de Hawks. Bacall admitió las evidentes implicaciones hechas respecto a «meterse en la piel del personaje», pero dijo que, ciertamente, aquello no había pasado «conscientemente». Bogart no creía en estas técnicas de interpretación consistentes en meterse en la piel del personaje. Solía decirle a Bacall que tenía que dejar la vida de actriz y llevar una vida decente en casa. Para Bogart, decía ella, lo importante era ser consecuente con uno mismo y no mentir nunca.

Al principio, a la madre de Bacall no le gustó Bogart, e intentó mantenerlos separados. Una noche sonó el teléfono. Era Bogart preguntando si podían quedar en Beverly Hills. Ella salió corriendo para allá. Su madre estaba indignada, y gritaba enfadada que él estaba casado. Sí, él había estado casado *tres* veces, respondió

Bacall, y se fue a ver a Bogart, que estaba con el veterano actor James Gleason en una esquina del Beverly Wilshire Hotel. Cuando ella lo vio, «se lanzó a sus brazos». Su periodo de cortejo había sido extraordinariamente largo. Bacall había sido virgen hasta que conoció a Bogart.

Para el actor, de todas formas, el hecho de que Bacall sólo tuviera diecinueve años le molestaba, y su edad siguió haciéndolo durante años. Antes de su matrimonio, solía decir que él le sacaba tantos años que ella lo habría dejado en cinco años. Su amigo, el actor alemán Peter Lorre le dijo que cinco años era «mejor que nada». Bogart respondió que ella sólo estaba empezando, y que él, a los cuarenta y cinco, estaba en declive. Bacall contaba triste que, en efecto, sólo le quedaban doce años.

La cosa se puso serie entre Bogart y «Baby», como él solía llamarla (la prensa se lo apropió), durante el verano después de terminar *Tener y no tener*. Una vez, a las cuatro de la mañana, él la llamó preguntado si podían quedar en la autopista 101; él llevaría un girasol en la solapa. De nuevo, a pesar de las objeciones de su madre, Bacall cogió el coche y se encontró a Bogart como había prometido, caminando sólo por la autopista 101, sin afeitar, con un gran girasol en la solapa, pantalones blancos, cazadora y alpargatas. Bacall apenas podía creerse lo que estaba viendo. Estaba «irresistible», «magnífico»; Bogart «cortejaba mejor que nadie», como ella supo muy bien.

Los dos se lo pasaban «estupendamente», hacían una «gran pareja», decía Bacall. A pesar de su diferencia de veinticinco años, él a menudo parecía bastante más joven, tenía más energía que ella, y dormía poco. Se escribían cartas todas las semanas. Bogart tuvo que cumplir un servicio militar parcial en el Servicio de Guardacostas de Estados Unidos (al final de la II Guerra Mundial), y una noche a la semana quedaban en el lugar acordado, se sentaban en el coche de él durante media hora, se intercambiaban las cartas, y entonces él tenía que marcharse. Bacall hablaba con cariño de estos románticos momentos como «cosas de críos», muy «de universitarios», y decía que las cartas de Bogart eran «preciosas» y «maravillosas». Cuando ella recordaba aquellos días, afirmaba que, aunque había ocurrido hacía tantos años, «todavía lo recuerdo claramente».

Bogart resultaba infinitamente fascinante para Bacall por su compleja personalidad, su inteligencia, su ligeramente cínica actitud. Aún así, ella cree que era sobre todo su integridad esencial la responsable de su popularidad duradera. Nunca traicionaba sus valores; ni en el cine ni en la vida. Lo que más le importaba, decía ella, era «hacer un buen trabajo». Explicaba que Bogart nunca llegó a ganar lo que Cary Grant o Gary Cooper o muchas otras estrellas. Como el directivo del estudio Harry Cohn sabía lo mucho que Bogart deseaba interpretar el papel del capitán Queeg en *El motín del Caine*, el actor incluso redujo su sueldo a la mitad para poder salir en ella (y recibió otra candidatura al Oscar). «Pero Bogie era un hombre del siglo pasa-

do», dijo Bacall, refiriéndose al hecho de que hubiera nacido en 1899. No era «falso», nunca hacía tonterías, y nunca se comportaba como una estrella del cine, rodeada de un séquito de aduladores. Nunca se arrodillaba ante nadie, siempre decía lo que pensaba, y en las películas siempre tenía ganas de «mejorar» su trabajo.

Bacall describía a Bogart como una persona extremadamente «generosa» con la que actuar, y de ninguna manera competitivo. A causa de su práctica y experiencia en el teatro, Bogart no era simplemente una «celebridad», sino un actor consumado e infravalorado, culto e inteligente, un «lector voraz», según Bacall. Esto fue una sorpresa para ella, su inteligencia. Después de la boda, ella pudo ver todo lo que él leía, aunque ella misma había pensado que era uno de esos «tipos que no sabían hacer la 'o' con un canuto». Bogart era por naturaleza una «persona preocupada por todo», con grandes inquietudes por su trabajo, su paternidad, cosas que para él eran nuevas, a menudo estaba «tenso», lo que explicaba su amor por la libertad que le proporcionaban el mar y el barco, en el que se «liberaba», se «relajaba», según Bacall. No sólo era su valentía real, sino que también tenía un gran coraje y «unos niveles de conducta muy elevados» según los cuáles él mismo se regía. Hablaba de la «suerte», que podía ser «malísima», pero con la que simplemente había que lidiar.

La enfermedad terminal de Bogart (solía decir que no había estado enfermo antes en su vida) duró once largos meses, desde el inicio de la primera y terrible operación a comienzos de febrero de 1956. Bacall recuerda la increíble fortaleza de su carácter. Aunque en su interior debió haberse sentido muy mal, nunca hablaba de ello. No se compadecía de sí mismo en modo alguno, decía ella; actuaba como si lo único que tuviera fuese «un resfriado». Bacall no habló del cáncer con él porque él así lo prefirió. Mientras se deterioraba lentamente, los que se dejaban caer por su casa más a menudo eran Katharine Hepburn y Spencer Tracy. Tracy y Bogart habían empezado juntos en el cine con la misma película (*Río arriba*, de John Ford, 1930) y Hepburn y Bogart, por supuesto, protagonizaron *La reina de África*, de John Huston, rodada en difíciles localizaciones en África, en las que Bacall siempre estuvo con ellos. Tracy y Hepburn fueron de los últimos en verlo con vida.

La noche en que entró en el coma del que nunca despertó, Humphrey Bogart le pidió a Lauren Bacall que durmiese junto a él por encima de las sábanas. Durante aquella noche, él se despertó prácticamente cada media hora, agarrándose constantemente el pecho a causa de una sensación de ahogo. A la mañana siguiente, un domingo, vieron un musical en la televisión, Frank Sinatra se pasó a verlos de camino a la ciudad, y los médicos hicieron una breve visita y dijeron que las dificultades que había tenido Bogart la noche anterior no eran inesperadas. Cuando salía para recoger a los niños de la escuela dominical, Bacall lo besó como de costumbre, diciendo que volvería enseguida, y al volver se lo encontró en coma. Sintiendo el final cerca, «se vino abajo». Murió veinticuatro horas después.

Mientras lo veía en una película, Bacall recordaba lo bien que se lo habían pasado juntos, su ingenio, su «gran sentido del humor». Era «difícil», de ninguna manera «una persona fácil de tratar», pero ellos sencillamente «encajaban». Cuando ve una película de Bogart, ella piensa de nuevo en lo «injusto y «terrible» que fue el hecho de que su vida fuera segada tan pronto, que no pudiera ver crecer a sus hijos, sobre todo por lo «excepcionalmente bueno» que era. Y a pesar de todo, la fuerza de su personaje sobrevivió. Nadie podría sustituirlo, o ser comparado con él, ni en la vida real ni en la pantalla.

Cuando dije que, en cierto sentido, ni siquiera esa *clase* de estadounidense parece existir ya, Bacall asintió con la cabeza. «No, no existe», dijo. «Ni tampoco existe esa clase de Estados Unidos.»

CAPÍTULO 3
MARLON BRANDO

La primera y única estrella a la que pedí un autógrafo fue Marlon Brando. También fue la primera estrella a la que conocí en persona. Fue cerca del día de Año Nuevo de 1954, yo tenía catorce años, y acababa de asistir a una sesión matinal en el New York City Center, en la que José Ferrer protagonizaba un intenso drama, *The Shrike*. En la calle, mientras caía la noche invernal, yo estaba mirando los carteles, calificando la película de «importantísimo evento cultural», cuando levanté la vista hacia la Séptima Avenida y al instante reconocí, desde media manzana de distancia, a la persona que caminaba hacia mí. Mi corazón empezó a latir más rápido a medida que me volvía para mirar de nuevo el cartel. Sentía que tenía que hablar con él: era Marlon Brando, por Dios, y si no conseguía un autógrafo, nadie creería que lo acababa de ver subiendo por la calle 55 hasta la Sexta Avenida.

Sabía que Brando estaba en la ciudad rodando una película sobre estibadores, *La ley del silencio*, dirigida por Elia Kazan (y por la que Brando ganaría su primer Oscar al mejor actor), pero no supe, hasta que vi la película ocho meses después, que volvía a casa con el vestuario de la película: una chaqueta gris a cuadros que pronto le resultaría familiar al mundo entero, pantalones de faena y botas de motorista. Volví a mirar; cuando estaba tan sólo a unos metros de distancia, absorto en mis pensamientos, con las manos embutidas en los bolsillos de mi chaqueta, me di la vuelta y me acerqué a él, diciendo: «Señor Brando, ¿podría darme su autógrafo?»

Él no disminuyó el paso ni un ápice, me miró brevemente, y siguió andando mientras decía, bastante inexpresivo, con aquel gangueo ligeramente nasal del Medio Oeste: «Sí». Me puse a caminar junto a él, buscando una libreta y un lápiz que sabía que tenía por alguna parte, que fue lo que balbuceé. Brando me miró, todavía caminando, y me dijo, no de manera antipática: «¿Tienes un bolígrafo?»

Yo volví a decir que lo tenía por alguna parte y, para decir algo, le comenté con entusiasmo que acababa de ver a José Ferrer en *The Shrike*. ¿La había visto él?

«Sí», dijo. «Creo que es una mierda».

Tartamudeando, asentí dócilmente, encontré finalmente el lápiz y la libreta y se los di. Aún sin detenerse un instante ni alterar su paso, Brando escribió su nombre a lo largo de la libreta, el nombre antes del apellido, y entonces me devolvió ambas cosas. Yo le di las gracias y, todavía un poco hecho polvo por su comentario sobre la película de Ferrer, me faltó coraje para decir nada más, esforzándome todo el rato en pensar algo sin conseguirlo. Tiempo después, he podido reconocer esa extraña sensación de estancamiento en gente que me pedía un autógrafo a mí. La mente entra en sobrecarga; de repente hay tantas cosas de las que hablar que al final resulta imposible articular una palabra.

En aquel punto de su carrera, Brando era ya una especie de leyenda, aunque antes de eso sólo había aparecido en dos exitosas obras de Broadway (en el montaje original de "Life with Father" y en la producción de Kazan de la obra de Tennessee Williams "Un tranvía llamado deseo") y en cinco películas, de las cuáles dos (*Hombres*, de Fred Zinnemann y *¡Salvaje!* de Laszlo Benedek, ambas producidas por Stanley Kramer) habían tenido malos resultados en la taquilla. Cuando me encontré con él en la calle, había visto cuatro de esas cinco interpretaciones en películas más de una vez: lo había visto como Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo* (la primera candidatura de Brando al Oscar); en el papel protagonista de *¡Viva Zapata!* de Kazan, escrita por John Steinbeck; como Marco Antonio en la shakesperiana producción plagada de estrellas de Joseph Mankiewicz y John Houseman, *Julio César*; y como el rebelde motorista de *¡Salvaje!*, la primera película de moteros, y el primer western moderno.

Doce años después, Roger Corman obtuvo el primer éxito en este género con *Los ángeles del infierno* (de la que yo escribí el ochenta por ciento del guion definitivo y dirigí la segunda unidad), convirtiendo a Peter Fonda en una estrella y preparando así el terreno para *Easy Rider* tres años después, la película que finalmente legitimó el género. Y también alteró durante un tiempo y de manera radical la jerarquía hollywoodiense, al inaugurar la breve era del director en Estados Unidos, de la que el propio Marlon Brando pasaría a ser una parte integral, crucial de hecho, con sus interpretaciones en *El padrino* y *El último tango en París* en 1972, que cerraron el círculo con él, como había comenzado.

La primera película de Brando, *Hombres*, había estado fuera de circulación desde su modesto estreno inicial en 1950; Brando interpretando a un parapléjico era algo tan poco aprovechable desde el punto de vista financiero que cuando fue reestrenada (lo cual no sucedió hasta 1957, para aprovechar la extraordinaria popularidad de Brando a mediados de los cincuenta), se cambió el título a *Battle Stripe* para hacerla parecer una nueva película de guerra. El público no entró en la trama y la película no tuvo mejor suerte que la primera vez. *¡Salvaje!* (a pesar del éxito de *Un tranvía...* y los buenos resultados de *¡Viva Zapata!* y *Julio César*) se estrenó en

Nueva York como la primera parte de una sesión doble de una sola semana, clara señal de que el estudio no pensaba que fuera a funcionar comercialmente.

De cualquier manera, Brando resulta brillante en ambas, y ya era por aquel entonces el actor del momento, el más influyente, el más imitado, el más controvertido y el más respetado por los demás actores. Como yo deseaba profundamente convertirme en actor profesional, me sentí tan intimidado en su presencia que me quedé sin habla, aunque en mi mente no paraban de fluir todas las imágenes de Brando que había acumulado hasta entonces. Lo cierto es que en aquellos tiempos de primera adolescencia, yo era un popular imitador en la escuela, y hacía versiones de una serie de estrellas entre las que destacaba Brando, hasta tal extremo que en un año, más o menos, algunos estudiantes comenzaron a llamarme Marlon.

Para entonces, Brando y yo habíamos llegado a la esquina de la Sexta Avenida con la calle 55. El semáforo estaba en verde, así que Brando siguió caminando. Yo le di las gracias mientras él abandonaba la acera, y él me miró un instante y dijo: «Hasta la vista, chaval». Mientras hacía esto, pude ver cómo una de sus botas se precipitaba sobre una mierda de perro. Pensé en avisarle de lo que había pasado, pero él siguió caminando con determinación, con las manos otra vez en los bolsillos de su chaqueta, y yo recordé que mi padre había dicho que pisar una mierda de perro traía buena suerte. Lo cierto es que, antes de que pudiera estructurar la frase «Acaba de pisar una mierda de perro», él estaba ya en el otro lado de la avenida, y pronto desapareció en la oscuridad.

Durante cuatro años guardé aquel pedacito de papel con la firma de Brando como un tesoro, llevándolo en la cartera hasta bien entrado en la veintena (aunque ahora lo he perdido). Aquella noche, en el autobús de vuelta a casa, tuve una mágica sensación de ser especial, de estar entre los elegidos; ¿por qué si no había tenido la suerte de tener un encuentro como aquél? Mi bolsillo interior brillaba como el oro con la prueba que contenía del milagro, la bendición. No había duda, no había sentido algo así en mi vida. Quizá fuera la repentina proximidad del genio, el talento o la celebridad; aquello que dicen sobre que los focos te iluminan porque momentáneamente cae sobre ti algo de la luz que irradia la estrella; gloria reflejada. Lo he sentido muchas veces desde aquel encuentro con Brando, pero nunca más con aquel intenso misterio de la primera vez.

Nuestro segundo encuentro fue también por casualidad. Tuvo lugar cuatro años después, en la primavera de 1958, y por aquel entonces yo había visto todo lo que él había hecho desde que ganó el Oscar por *La ley del silencio* y se convirtió en la estrella más solicitada del cine; él elegía prácticamente cualquier papel disponible. Brando había escogido cuatro veces desde que nos encontramos: como Napoleón en *Desirée*, sin duda una extraña elección y un fracaso comercial para olvidar; como Sky Masterson en *Ellos y ellas*, la exitosa versión que Mankiewicz y Samuel

Goldwyn hicieron del popular musical de Broadway, adaptada de Damon Runyon por Frank Loesser; como un sabio habitante de Okinawa en la versión fílmica de otro taquillazo de Broadway, *La casa de té de la luna de agosto*, la primera de las múltiples e importantes asociaciones de Brando con Asia y los asiáticos; y como el teniente del Ejército de Estados Unidos Gruber, que se enamora de una muchacha japonesa cuando está destinado en Japón, en la versión de Joshua Logan de *Sayonara*, uno de los mayores éxitos de taquilla del actor.

Aunque yo admiraba la calidad subyacente en todas estas interpretaciones, *Hombres, La ley del silencio* y *Sayonara* no las había visto antes de recibir el autógrafo de Brando, aunque ahora las había visto más de una vez. *Sayonara* era su interpretación más encantadora y sincera hasta la fecha, y por aquel entonces pasó a dominar la imitación que yo (y otros) hacía de Brando, puesto que el papel parecía ser el que mejor reflejaba cómo era en la vida real.

Mientras tanto, yo había conocido a varios actores más y a unas cuantas estrellas, había trabajado durante cuatro temporadas de «summer stock», y había estado estudiando interpretación durante tres años con Stella Adler, que había sido, por supuesto, profesora del propio Marlon Brando. Yo tenía una novia formal, y me había presentado a las pruebas para entrar en el Actor's Studio, en las que había sido rechazado. Caminaba desde la Quinta Avenida hasta Madison y, pasando junto a los escaparates de la famosa tienda de juguetes F.A.O. Schwarz (esto fue mucho antes de que la cambiaran de sitio), me fijé en una de las instalaciones del escaparate y vi a Brando en el interior de la tienda, apoyado en el mostrador, mirando un animal disecado. Me di la vuelta y me dirigí a la entrada en la Quinta. Brando estaba observando con curiosidad otro animal disecado, y yo me acerqué y le dije mi nombre, y que era un joven actor que trabajaba con Stella Adler.

Brando sonrió. «Stella es genial, ¿verdad?» Yo dije que era increíble, y él sonrió. «Sí, es bastante increíble», dijo con cierto regocijo y mucho cariño. Yo dije que lo había aprendido todo con ella, y él asintió: «Yo también». Entonces comenté que era amigo de un amigo suyo, el productor de televisión Joseph Cates (hermano del director de cine Gilbert Cates). «Ah sí, ¿cómo está Joe?» Brando lo preguntó de corazón. Le dije que estaba bien, pero empecé a notar en mis respuestas que estaba cayendo en mi imitación de Brando en *Sayonara*. Luchando contra este impulso reflejo, le pregunté acerca del popular y controvertido perfil que Truman Capote había escrito sobre él y publicado como un largo artículo recientemente («The Duke in His Domain») en "The New Yorker". ¿Le había molestado? Puesto que lo parecía, yo dije: «Era un poco puñetero».

Brando miró por la ventana de esa forma tan característica en él, reflexionando un momento, asintiendo después ligeramente mientras decía: «Sí, era un poco puñetero». Frunció los labios. «Pero a mí no me *preocupa*». Volvió de nuevo la vista

hacia mí. «La verdad, han sacado tantos trapos sucios que ¿qué más da un poco más?» Empecé a decir algo, pero me detuve antes de que se me escapara la frase a lo Brando. Me quedé en blanco y entonces me di cuenta de que probablemente fuera mejor irme. Le di las gracias por concederme algo de su tiempo, dije algo sobre que me gustaban mucho todas sus películas, me dio un apretón de manos (que no era tan fuerte), y me marché, despidiéndome con la mano. Cuando volví a pasar frente al escaparate de nuevo, Brando seguía allí, hablando ahora con una atractiva vendedora.

Inmediatamente después, llamé a Joe Cates para contarle lo que había pasado. No mucho más tarde, vi a Joe y me dijo que había hablado con Marlon, que me había mencionado y que él había recordado el encuentro. «Ah sí, un chico peculiar», había dicho Brando. Joe le dijo que yo hacía una fantástica imitación suya, y el respondió: «Me gustaría verla algún día». No recuerdo cómo, pero un tiempo después me dieron el número de teléfono de su apartamento en Nueva York y más tarde le llamé. Brando todavía vivía en Manhattan por aquel entonces, a mediados de los cincuenta en el West Side, con Wally Cox de compañero de piso. Yo me había hecho fan de Cox después de verlo junto a Tony Randall en la serie de televisión "Mr. Peepers", que me parecía una encantadora, lacónica e ingeniosa delicia.

Hablamos unas cuantas veces durante el siguiente año más o menos, pero no consigo recordar gran cosa de lo que dijimos, excepto que era una persona divertida y bastante cálida. Cuando se fue a vivir definitivamente al oeste perdí el contacto con él; como me pasó con Joe Cates, cuando yo me fui a vivir al oeste. En una ocasión, quizá un año después de lo de F.A.O. Schwarz, Brando se pasó un momento por un ensayo de la producción off-Broadway que Stella Adler estaba haciendo de *Johnny Johnson*.

Era sabido que Brando había sido su principal impulsor, aunque nunca se le reconoció. Stella le presentó al reparto una tarde y él se sentó un rato en una mesa, jugando con su sombrero en una mano, mientras alababa a Stella y nos deseaba a nosotros buena suerte. Veinte años después, yo estaba en la casa que Brando tenía desde hacía tiempo en Los Ángeles, en Mulholland Drive, ayudando a celebrar una fiesta que había organizado en honor de Stella Adler. Cybill Shepherd y yo vivíamos juntos por aquel entonces, y los dos habíamos tenido un éxito de crítica y público en 1971 con *La última película*. Brando prácticamente había desaparecido de la pantalla a finales de los sesenta, y después había vuelto con el espectacular doble éxito de *El padrino* y *El último tango en París,* en 1972. Yo había tenido otros dos éxitos, y Cybill otro por su cuenta. Eran mediados de los setenta, y todo parecía irnos bastante bien a todos los presentes en aquella fiesta para nuestra Stella. No creo que Marlon y yo nos dijéramos nada en toda la noche, puesto que el sitio estaba demasiado lleno de gente.

Por aquella época se decía que Marlon no tenía prácticamente ningún interés en ningún aspecto del negocio cinematográfico, o incluso en el arte de la interpretación. Recuerdo algo que Stella dijo acerca de Brando bastante tiempo atrás, a mediados de los cincuenta. «Cuando Marlon no actúa», dijo a sus alumnos una tarde, «¡es el Intermedio!» Tan sólo la necesidad de dinero para mantenerse a sí mismo y a su cada vez más amplia familia (catorce hijos) de una manera relativamente lujosa le hacía seguir trabajando después de la debacle personal y profesional que supuso *El rostro impenetrable*, estrenada en 1961; tan sólo dos películas después de *Sayonara* (que fueron *El baile de los malditos,* drama ambientado en la II Guerra Mundial en el que Marlon destacaba en el papel de un general nazi quizá demasiado introspectivo; y *Piel de serpiente*, que Sidney Lumet hizo a partir de la obra de Tennessee Williams, "Orpheus Descending", en la que estaba magnífico junto a Anna Magnani).

Las imitaciones de Brando siempre se centraban en sus películas de la década de los cincuenta (*Un tranvía...*, *¡Viva Zapata!*, *Julio César*, *¡Salvaje!*, *La ley...*, *Ellos y ellas* y *Sayonara* eran las más habituales) y hasta que *El Padrino* sustituyó a casi todas ellas en 1972, *El rostro impenetrable* había sido la última película por la que alguien había imitado a Brando. También fue la única que dirigió (y produjo); un drama del oeste en Technicolor, sin éxito y notablemente caro, pero aún así memorablemente original con un título genial. Las dos frases más frecuentemente imitadas habían sido escritas, evidentemente, por el novelista de moda Calder Willingham, uno de los guionistas que aparecen en los créditos (Guy Trosper es el otro, en una adaptación de la novela de Charles Neider, "The Authentic Death of Hendry Jones"). Cuando le preguntan por qué había disparado a alguien, el personaje de Marlon responde: «No me dejó elección»; y saltando furiosamente frente a otro, grita furioso: «¡TÚ, cerdo rastrero!» Aunque no aparecen en los créditos, otros dos tipos participaron en el guion: Sam Peckinpah (antes de convertirse en director de largos) y Stanley Kubrick (después de *Espartaco*), que inicialmente había sido contratado para la dirección. Durante una reunión de producción en la que Brando supuestamente concedió a cada uno exactamente tres minutos para hablar, cuando a Kubrick se le informó de que se le había acabado el tiempo, éste le dijo a Marlon que se fuera «a la puta mierda», y poco después fue reemplazado por la estrella que, según sostuvo siempre Kubrick, había querido dirigir la película desde el principio. Brando tenía treinta y siete años.

El rodaje de *El rostro impenetrable*, en las espectaculares costas de la península de Monterrey y en el desierto mexicano (no puedo recordar ningún otro western en el que se vea el océano), llevó bastante más tiempo de lo previsto, y costó mucho más de lo presupuestado, con lo que la oficina principal de Paramount no estaba muy contenta cuando Brando estaba en el montaje. Se enfadaron aún más al ver la

película, que duraba tres horas y no tenía un final feliz. Empezaron las discusiones, llegaron los ultimátums, se volvió a rodar la última parte y mucho material fue vuelto a montar o eliminado. A nadie, y menos a Brando, le gustó realmente la versión definitiva, que fue discretamente estrenada y tuvo exiguos resultados. La productora de Brando, Pennebaker (en honor a la criada de su adorada madre), que había hecho grandes planes, hizo tan sólo una o dos películas más, y Marlon no volvió a dirigir.

Stella y todos sus amigos dijeron que las experiencias en esta película le agriaron para siempre su gusto por el cine, y que el trabajo mediocre y cada vez menos implicado (e impopular) que realizó durante la mayor parte de los sesenta fue el resultado de sus enormes decepciones en el rodaje de *El rostro impenetrable*. Su espectacular regreso por partida doble de 1972, con *El padrino* y *El último tango en París*, estuvo motivado por necesidades financieras, y sólo apareció en tres películas más a lo largo de los setenta y en dos en los ochenta. En los noventa, alcanzados los setenta años, no volvieron ni la calidad ni el interés, y empezó a ganar peso; un peso físico, no emocional.

Por lo tanto, *El rostro impenetrable* fue quizá la última película en la que Brando actuó con una entrega sincera, una pasión verdadera por aquel material, y en ella ofrece una de sus mejores interpretaciones como el forajido traicionado por un amigo (Karl Malden), que busca venganza y encuentra el amor con la hija adoptiva del villano. Su dirección es perspicaz y efectiva (todos los actores están excelentes sin excepción), y consigue un trabajo particularmente notable en los principiantes, especialmente Piña Pellicer en el papel de la joven que se enamora de él. Katy Jurado está muy bien como su madre; Malden, un antiguo amigo y compañero de Brando (la primera vez en *Un tranvía...*, tanto en el teatro como en la pantalla), siempre está bien, muestra aquí una magnífica ambigüedad; y Ben Johnson y Slim Pickens resultan maravillosamente auténticos. Ben me dijo que cuando Brando le entrevistó para el personaje, le preguntó tan sólo una cosa: Si a Ben le hubieran dado el papel de Jack Palance (un asesino que se pone guantes justo antes de matar a alguien) en el western de George Stevens, *Raíces profundas*, ¿cómo lo habría hecho para que fuera diferente? Ben respondió simplemente que si él fuera a disparar a alguien, «puedes estar seguro por el diablo que no esperaría a ponerme los guantes». Marlon le dijo que el papel era suyo.

En la fiesta de Stella a mediados de los setenta, Brando estaba apoyado sobre el respaldo de su sofá, observando a Cybill Shepherd mientras ella se alejaba de él por la habitación. Su vestido no era ajustado, pero se adhería al cuerpo, y por lo tanto resultaba evidente que no llevaba ropa interior. «¡Eh, Cybill!», le dijo Marlon. Ella se detuvo, miró a su alrededor, dio medio paso atrás, hacia él, y se paró. Con una amplia sonrisa y una fugaz mirada hacia mí, que estaba algo alejado, dijo: «¿Podrías

venir aquí otra vez... y luego darte la vuelta y volverte a ir?» Varias personas, incluidos Cybill y yo, nos reímos. Ella le hizo un gesto como diciendo: «No seas tonto», se dio la vuelta y salió de la habitación, esta vez contoneando marcadamente sus caderas (un poco al estilo de Lauren Bacall al final de *Tener y no tener*). «Vamos. Así, hazme daño», dijo Brando, sonriendo, y me echó de nuevo una mirada maliciosa antes de volver a la conversación que estaba teniendo con los que estaban en el sofá. Así era la forma de hablar y de comportarse de Brando, y por eso, tanto Cybill como yo nos tomamos aquello como un cumplido (aunque uno bastante machista), por una parte para ella y por otra para mi gusto y buena suerte. Y ciertamente, esa no era la clase de impresión que la gente solía tener de nuestra relación.

Varios años después, Cybill me contó que justo antes de aquello, había estado sentada junto a Stella y Marlon y que éste había dicho, levantando una botella de cerveza: «Si esta chica (refiriéndose a Cybill) no se calla, le voy a dar en la cabeza con esta botella». Cybill pensó entonces que lo mejor sería irse de allí, así que se levantó y se marchó. Entonces, Marlon le dijo aquello. Así que también era una disculpa tácita.

A lo largo de los años, su nombre ha ido surgiendo varias veces para tal o cual proyecto que yo iba haciendo o dejaba de hacer, y yo siempre aceptaba la idea con entusiasmo, pero por alguna razón, nunca salía. En 2000, yo estaba haciendo el Casting para *The Cat's Meow*, en la cuál, uno de los papeles principales era el del editor y productor William Randolph Hearst, y estuvimos hablando de la posibilidad de que Brando lo interpretase, a pesar de que tuviera catorce años más que Hearst en el período en que se desarrollaba la historia. Todos estuvimos de acuerdo en que merecería la pena soportar todos los problemas que acarreaba y que por aquel entonces ya eran una leyenda en el negocio: su negativa a aprenderse el texto de memoria (éste podía estar pegado con cinta adhesiva en alguna parte del plató, incluso en la cara de algún actor, o serle soplado mediante pequeños auriculares en su oreja), su tendencia a discutirlo todo, su por aquel entonces enorme peso y su negativa a que le filmasen por debajo de la cintura. De todas formas, seguíamos de acuerdo en que podría ser de lo más interesante en el papel de Hearst; ciertamente tenía su voz. Así que investigamos por medio de sus agentes: ¿Trabajaría Marlon con Bogdanovich? Sí. ¿Le gustaría interpretar a William Randolph Hearst? No. Acompañado de sus palabras textuales: «Por favor díganle a Peter», que no quería «entrar en comparaciones con Orson Welles».

Se refería, claro, a la supuesta interpretación de Hearst que Welles hizo en *Ciudadano Kane*. Lo irónico del asunto es que Welles realmente nunca pretendió que su película fuera un retrato real o una imitación del Hearst real. En realidad, la caracterización del personaje no tiene prácticamente nada que ver con Hearst, y el personaje definitivo de Kane es una mezcla de varios magnates de la prensa, entre

los que se encuentra uno del Medio Oeste llamado Cyrus McCormick que de hecho ayudó a fundar la Ópera Lírica de Chicago para su novia «cantante», como es sabido que hace Kane. De todas formas, nunca supe lo que Brando quería decir. En la mente del público, estaría trabajando con un personaje al que Welles ya había inmortalizado en cierto modo, así que no quería tener nada que ver.

Sin duda el actor más influyente de los últimos cincuenta años, Brando fue la primera estrella-celebridad en el cine que poseyó y explotó un talento interpretativo de gran versatilidad y variedad. Durante su primera década en la pantalla, se marcó a sí mismo el reto de no ser nunca el mismo de una película a otra, negándose a convertirse en la clase de estrella cinematográfica que el sistema de estudios había inventado y que le había supuesto grandes beneficios; aquella familiar mercancía humana alrededor de la que se construía cada nueva película. Desde su aparición, los actores se han esforzado principalmente en demostrar su diversidad, y con el colapso definitivo del sistema de estudios y de contratos (irónicamente, justo cuando se estrenó *El rostro impenetrable*) el *star system* original ha desaparecido prácticamente, y los actores con personalidad (como Clint Eastwood) son escasos y tienen poco que ver unos con otros. Lo curioso es que el carismático personaje de Brando en la pantalla resultaba vivamente palpable a pesar de la multitud de sus disfraces. Mientras que las estrellas de hoy en día no son fáciles de imitar, Brando siempre será reconocible, un actor-estrella a su pesar.

Cuando Marlon murió súbitamente en el verano de 2004, fue un jarro de agua fría para el mundo, aunque con su exagerado sobrepeso durante las dos últimas décadas resultaba sorprendente que hubiera llegado a los ochenta años. De todas formas, la pérdida era considerable; la portada del "New York Times" fue el inicio de una cobertura nacional de su muerte; en el titular se hablaba de Brando como un «GIGANTE DE LA PANTALLA DE ELECTRIFICANTE INTENSIDAD». Las dos fotos que acompañaban eran de *Un tranvía...* y de *El Padrino*. Daba la impresión de que las referencias a su legado profesional no habrían sido muy distintas si su muerte hubiera tenido lugar veinticinco años antes. Tan sólo faltarían los trágicos sucesos de su vida familiar (su hijo se vio envuelto en un asesinato, su hija se suicidó). Los reportajes y artículos incluían las clásicas referencias a una «promesa incumplida», así como al «mejor actor de su generación»; todo el mundo estaba de acuerdo en que en el mundo de la interpretación había un antes y un después de Brando.

Yo pensé en nuestro primer encuentro fortuito, exactamente medio siglo antes. *Un tranvía llamado deseo*, *¡Salvaje!* y la mayor parte de *La ley del silencio* estaban ya a sus espaldas por aquel entonces. A lo largo de los años, no dejó de hablar de lo mucho que odiaba la profesión de actor, aunque, puesto que él había nacido actor, ¿no se odiaba entonces a sí mismo? Recibir tantas alabanzas por algo que tú mismo

desprecias supone algo desafortunado, pero así parece haber sido gran parte de la vida de Brando. Según Arthur Miller (véase el capítulo de Monroe), el estrellato cinematográfico del viejo sistema de Hollywood (en cuya década final Brando estaba en su mejor momento), por su propia naturaleza, lo situaba a uno en una «cultura del desprecio». De hecho, Miller cita a Brando como un buen ejemplo de cómo puede alguien reaccionar, no muy distintamente de Monroe, volviéndose contra sí mismo.

Pero Marlon sacaba lo mejor de otros actores y, actuando como nadie lo ha hecho nunca, ni ahora, a pesar de sus esfuerzos en sentido contrario, el artista que había en él prevaleció al fin y al cabo. Y sus encendidas y brillantes interpretaciones perdurarán para siempre, como inspiración para el arte de actuar y como mordaces y a menudo conmovedores retratos del alma humana.

CAPÍTULO 4

STELLA ADLER

Stella Adler quería ser una estrella de cine (así lo recuerdan sus más viejos amigos) pero sólo actuó en tres películas, ninguna de las cuales tuvo demasiado éxito, ni fue demasiado representativa de la extraordinaria presencia y talento que esta increíble mujer exhibía en el teatro y en la vida. Irónicamente, fue su método de enseñanza, como profesora, lo que finalmente condujo al declive de la jerarquía de estrellas-personalidades a la que ella una vez aspiró. Lo cierto es que su primera película y único papel protagonista, *Love on Toast* (1938), dirigida por E. A. Dupont, es una sencilla comedia romántica bastante agradable, y en ella Stella está genial. Interpreta a la tenaz protagonista con un inteligente toque cómico, con la autoridad de una experta profesional y la confianza de una estrella consolidada.

Por supuesto, ella había sido una estrella en los teatros de Nueva York desde finales de los veinte. Hablando de cuando ella y su hermano Luther Adler debutaron con *Success Story*, Stella solía decir, con su fantástico acento del medio Atlántico, con un énfasis de lo más enfático: «¡Dijeron que era genial, cariño! ¡Genial! Y Luther se lo creyó». Su histórica personificación de la madre en *Awake and Sing!* de Clifford Odets, una madre judía arruinada que vive en un destartalado edificio de Nueva York con cincuenta años, cuando ella en realidad tenía treinta, constituye una de las más míticas interpretaciones del teatro estadounidense.

Esto no es del todo sorprendente, puesto que Stella provenía de una conocida familia de actores encabezada por Jacob Adler, que a principios del siglo XX había fundado el primer (y extremadamente popular) teatro yiddish, del que también era la estrella, en la Segunda Avenida. Stella había aparecido ante el público desde que tenía dos años, así que decir que llevaba el teatro en la sangre sería quedarse bastante corto; el teatro *era* su sangre. Y ella aportó todo lo que tenía, de varias maneras, principalmente alterando la manera en que Estados Unidos, y por lo tanto el mundo, concebían a los actores y a la actuación, el teatro y el cine. Como profesora de interpretación desde finales de los cuarenta hasta principios de los noventa, dejó

como legado una auténtica hornada de grandes actores, y bastante influyentes, desde Marlon Brando a Warren Beatty, pasando por Robert De Niro.

Lo que rara vez se menciona es que las dificultades que Stella tuvo para alcanzar el estrellato cinematográfico tenían mucho que ver con la actitud tácitamente antisemita del país en aquella época. El aspecto y el nombre de Stella se consideraban «demasiado judíos». A regañadientes (y siempre avergonzándose un poco de sí misma) permitió que cambiasen su nombre en los créditos de *Love on Toast* a «Stella Ardler». Cuando Luther Adler, otro magnífico e infravalorado actor, recibió la noticia de que los directivos judíos del estudio querían cambiar su nombre, el sugirió que la llamasen simplemente «Beverly Wilshire» (en referencia al famoso hotel de Los Ángeles), y añadió: «Entonces podrían llamarme *a mí* Bullocks Wilshire» (unos populares grandes almacenes de la época).

En la autobiografía que Brando escribió en 1994, "Brando, las canciones que mi madre me enseñó", el más famoso de los alumnos de Stella escribió:

> Stella [...] dejó un legado impresionante. Prácticamente toda la interpretación que se ve en el cine hoy en día proviene de ella, y el efecto que tuvo en la cultura de su tiempo fue extraordinario. No creo que el público se de cuenta de la gran deuda que tenemos con ella.
>
> Las técnicas que trajo a este país [de Stanislavsky], y enseñó a otros, cambiaron enormemente la interpretación. Primero las transmitió al resto de miembros del Group Theatre [de los años treinta], y después a actores como yo, que nos convertimos en sus alumnos. Desempeñábamos nuestro oficio siguiendo la forma y el estilo que ella nos enseñó; y puesto que las películas estadounidenses dominan el mercado mundial, las enseñanzas de Stella han influenciado a actores de todo el mundo.
>
> Stella siempre decía que nadie podía enseñar interpretación, pero *ella* podía... Podía decirte no sólo *cuándo* te equivocabas, sino *por qué*... Si yo hacía algo mal en una escena, ella se daba cuenta inmediatamente y decía: «No, espera, espera... ¡Eso está mal!» y entonces exploraba su vasta reserva de inteligencia intuitiva para explicar por qué mi personaje se comportaría de cierto modo basándose en la visión del autor. Su instinto nunca se equivocaba, era extraordinario... Gracias a Stella, la interpretación cambió completamente durante los cincuenta y los sesenta...

Aunque el «método» de Stanislavsky acabó asociándose con el Actor's Studio, Lee Strasberg, Elia Kazan y Brando, Stella Adler fue la única estadounidense que real-

mente llegó a estudiar y trabajar con el gran director ruso. Pasó con él un tiempo considerable en París, y volvió con una ingente cantidad de notas. Las compartió primeramente con el Group Theatre (del que formaban parte Strasberg, Elia Kazan y el director-profesor Robert Lewis) y más adelante con todos sus alumnos a lo largo de los años. Bobby Lewis escribió un popular manual de actores, *Method–or Madness*[1], basado prácticamente en su totalidad en las notas de Stella.

Aparte de dar clases a coreógrafos como Alvin Ailey o Jerome Robbins, actores-directores como Warren Beatty, Sydney Pollack o yo mismo, y a populares cantantes como Janis Ian o Diana Ross, Stella era más conocida por haber enseñado a otros célebres actores como James Coburn, Kevin Costner, Benicio del Toro, Teri Garr, Harvey Keitel, Cloris Leachman, Karl Malden, Bette Midler, Matthew Modine, Anthony Quinn, John Ritter, Martin Sheen, Elaine Stritch, Leslie Uggams, Henry Winkler, Shelley Winters y muchos otros. La influencia que tuvo en el teatro y en el cine durará tanto como el arte mismo.

Empecé en el estudio de esta increíble, inspiradora y bella mujer a la edad de dieciséis años (habiendo mentido en dos años para poder entrar) y ella se convirtió, durante los siguientes treinta y siete años hasta su muerte en 1992, en mi segunda madre, sobreviviendo a la primera en más de una década. Aunque nunca dirigió una película, y sólo dirigió una o dos veces en el teatro, Stella enseñaba interpretación de manera tan exhaustiva que también estaba enseñando a dirigir. No sólo porque resulta complicado ser un buen director si no conoces o compartes los problemas de los actores, sino también porque Stella enseñaba un teatro de «realidad realzada» (aparentemente *lo contrario* del marcado naturalismo que se busca normalmente en la interpretación cinematográfica), pero en sintonía con las míticas proporciones que son propias del escenario, del medio teatral-cinematográfico, de la más alta forma de expresión artística. El realismo de Stella consistía en tratar algo de mucha más envergadura y peso que una mera representación naturalista de sucesos; puesto que los grandes logros del escenario y la pantalla han sido al fin y al cabo de proporciones sobrehumanas en su reflejo de arquetipos humanos.

Stella fue una de los dos actores-directores más brillantes con los que he trabajado, el otro fue Orson Welles. Con Stella sólo tuve el privilegio durante poco tiempo en su sorprendente y profundamente conmovedor montaje off-Broadway del drama musical pacifista de la I Guerra Mundial de Kurt Weil y Paul Green, "Johnny Johnson". El Group Theatre había estrenado la obra a finales de los treinta, y el reestreno off-Broadway de Stella a mediados de los cincuenta supuso su primera vuelta a Nueva York. Stella era una directora tremendamente específica, con un

1 El método... o la locura (N. de la T.)

ojo de halcón en lo artístico, y una vívida imaginación. Ensayó durante meses (como hacía Stanislavsky) y como la mayor parte del reparto estaba compuesto por sus alumnos, a nadie se le pasaba por la cabeza quejarse o pedir dinero. Ella resultaba muy inspiradora, dotaba a todo de una gran envergadura, profundidad y resonancia. Lamentablemente, tuvo que prescindir de mí cuando todavía estábamos ensayando. Habían averiguado mi verdadera edad y yo era «demasiado joven» (como dijo Stella) para que pudieran permitirse contar conmigo, quebrantando las leyes de Igualdad de Actores y las leyes estatales sobre menores.

Estaba jugueteando con mi pajarita cuando me soltó las malas noticias una tarde. «Eres demasiado joven, cariño», dijo, con empatía. Y eso fue prácticamente todo lo que dijo, olvidando sin embargo, con su manera de ser despistada, de explicar que mi edad era un problema por el dinero y por las leyes de trabajo infantil, no porque fuera demasiado infantil para interpretar al personaje (durante muchísimo tiempo no me di cuenta de lo que quiso decir, y aquello me tuvo bastante preocupado). Aunque no fue un éxito de público, yo asistí a dos representaciones con un extenso reparto, liderado por el talentoso padre de Matthew Broderick, James Broderick (que murió joven) y sigue estando entre las más intensas experiencias teatrales de mi vida.

Hubo otra ocasión, en clase, en que dijo que yo era «demasiado joven», pero esta vez explicó que lo que quería decir por medio de uno de los más brillantes ejemplos de interpretación de los que yo tengo noticia. Después de haber visto al extraordinario Jason Robards, Jr. interpretar el papel protagonista de "The Iceman Cometh" de Eugene O'Neill (en la muy exitosa versión de José Quintero en los cincuenta) me sentí tan inspirado por el trabajo de Robards que memoricé el monólogo final de su personaje Hickey, que duraba unos diez minutos, y lo interpreté en la clase de Stella. Yo tenía diecisiete. Después de hacerlo, ella se levantó, se unió a los aplausos y entonces me dijo: «Muy bien, cariño, pero eres demasiado joven para el papel». Dudó un instante, frunciendo los labios en señal de reflexión, y entonces siguió hablando: «Verás, cariño, cuando caminas por la calle, tú caminas junto al borde...» (se detuvo un momento) «Pero este personaje no lo hace. Él camina pegado a la pared». A saber la de veces que, a lo largo de los años, me he fijado por dónde yo (u otros) caminaba inconscientemente, como un signo de la salud espiritual de cada uno. En otras ocasiones, refiriéndose a la edad, decía: «Nunca actúes como si tuvieras *tu* edad, cariño. Actúa como si fueras más joven o como si fueras más viejo. ¡Actuar como si tuvieras tu edad es *aburrido*!»

La edad también era algo relativo en la familia Adler. Arthur Miller me contó una vez que había asistido a la celebración del cincuenta cumpleaños de Stella y que la madre de ésta también estaba allí. Alguien le preguntó a la anciana señora Adler su edad y ella dijo que tenía sesenta y dos. Pero, protestó el interlocutor, ¿como podía

ser... si Stella tenía cincuenta? A lo que la madre respondió: «Eso es problema *de ella*».

Durante cuatro años no me perdí una clase de Stella. Y por aquel entonces ella practicaba *todos* sus métodos famosos: la clase de descomposición de escenas (en la que analizaba brillantemente el texto y el estilo del autor, desde Shakespeare, Wilde, Shaw e Ibsen a Odets, Miller, Williams e Inge); la clase de caracterización (en la que trabajaba con los aspectos internos y externos de la personalidad tal y como los reflejaba el texto); los principios básicos cruciales (memoria sensitiva, manejar *atrezzo* invisible, mirar verdaderamente a la gente y los objetos, escuchar realmente).

Su sola presencia y lo intenso de su observación eran como oxígeno puro, e igual de intoxicantes. Nunca sabías lo que iba a decir. Ella estaba miraba una escena, por ejemplo, con una atención tan marcada que a menudo se involucraba profundamente con las emociones de ese material. Uno podía verla en un rincón a la derecha del escenario, interpretando en silencio todos los papeles, agarrándose el pecho de agonía, reprimiendo un sollozo. Agitaba la cabeza o asentía, o se inclinaba hacia delante, o se quedaba paralizada, frunciendo solamente los labios repetidamente, totalmente entregada al momento. En una ocasión un estudiante estaba haciéndolo realmente mal con el soliloquio de Hamlet («Ser o no ser»), pero no lo parecía por la expresión de Stella. Todos pensábamos que estaba destrozando el monólogo, pero Stella se limitó a inclinarse un poco más hacia delante, frunciendo los labios, sacudiendo ocasionalmente su cabeza en simpatía, constantemente atenta. Cuando él terminó (tan mal como había comenzado), Stella no dijo nada durante un buen rato. Se sentó, asintiendo en silencio, pensando. Nadie se movió. Finalmente, ella agitó la cabeza y se levantó, diciendo: «Bueno...», y con un aspecto angelical dijo: «¡La obra está muy bien!»

El método de enseñanza de Stella contrastaba directamente con el de Lee Strasberg (en su libro, Brando critica intensamente el modelo de Strasberg), que buscaba reflejar una «realidad del escenario» partiendo de la memoria del actor (especialmente recuerdos cuyo sola evocación pudieran generar las emociones necesarias). Para los actores que se centraron exclusivamente en esta técnica (que Stanislavsky no aprobaba en modo alguno), Strasberg se convirtió en una referencia. Para otros, aunque se le consideraba un brillante analista de lo que sucedía en las clases de estudio de la escena (a menudo sorprendiendo a autores y a directores; véase el capítulo de Marilyn Monroe) lo cierto es que no era un buen profesor. Brando decía que le parecía insoportable que Strasberg se centrase en la propia personalidad subyacente del actor.

Adler insistía más bien en que el actor utilizara la imaginación, se concentrase en la situación y las circunstancias del personaje específico. Según lo veía ella, gran parte del papel venía dictada por el propio texto y el estilo particular del autor, más

que por el historial emocional del actor. Decía que «actuar es interior en un cincuenta por ciento y exterior en otro cincuenta». La doble ganadora de un Tony, Donna Murphy, describió hace poco el proceso que aprendió de Stella diciendo que el actor se convertía en «una especie de esponja de la humanidad». Adler enseñaba que la ropa, el acento, el *atrezzo* personal, los andares, la postura, todo esto, eran sin duda tan importantes como el proceso emocional interior.

Ella creía en la convicción interior: si el actor se lo creía, el público también. Contaba que una vez, sobre el escenario, tenía que abrir un cajón, sacar una pistola y matar a alguien, pero aquella noche el cajón estaba vacío, así que metió la mano de todas formas, lo sacó con la mano puesta en forma de pistola, dijo: «¡Bang!» muy alto, el otro actor reaccionó y, como ella concluía triunfalmente, «¡nadie del público se dio cuenta!» Animaba a trabajar con varios acentos y a sacar características de animales. Recuerdo una hilarante imitación que hizo de un gatito mareado con el que acababa de estar jugando un niño gamberro, o una imitación increíblemente acertada y divertida de los intelectuales ingleses: mucho cerebro y ninguna gracia. Ella creía indudablemente en la habilidad del arte para transformar a la gente y a la sociedad al revelar esenciales verdades humanas y poéticas. El actor tenía que encontrar esto en su interior, en su trabajo. «Por supuesto», decía, como si fuera evidente, «tienes que interpretarte *a ti* mismo, cariño. ¿A quién más puedes interpretar? Pero tienes que encontrar al personaje dentro de ti. Todos somos muchas personas».

Con Stella, la cosa nunca iba de fama o de éxito. Aunque no era de la clase de personas cerradas y revolucionarias que predican el arte por el arte, creía en la integridad artística y creía que en Estados Unidos, al ser un país tan joven, la tradición de cultura y moralidad artística no estaba todavía bien desarrollada. «Se necesitan más de doscientos años para ser estadounidense», era su manera indirecta de decir que doscientos años eran poquísimo tiempo en el vasto espectro de la historia y el arte que habían precedido a la formación de Estados Unidos, y que entre las cosas que todavía no se habían asentado estaba un respeto por la tradición y una cultura auténticamente civilizada. Una de las obras que enseñaba era *Golden Boy*, de Clifford Odets; ella y Odets eran, claro, viejos amigos y compañeros de trabajo de los tiempos del Group Theatre. Ella describió la obra con gran detalle como la lucha esencial entre el éxito financiero y artístico, entre la fuerza bruta y la expresión poética, entre el naturalismo y la espiritualidad. Una tarde, cuando Stella estaba hablando de este drama, yo estaba sentado encima de un viejo baúl de vestuario en la parte izquierda de su estudio. Tenía diecisiete, quizá dieciocho ya. De pronto, Stella señaló directamente hacia mí y dijo, sonoramente: «¡Ahí está! Ése es *Golden Boy*!» Todos me miraron. No dijo nada más sobre mí o por qué había dicho aquello, sino que siguió hablando, relacionando la obra de Odets con la leyenda de

Fausto. Yo me quedé allí, intentando averiguar qué diablos habría querido decir y preguntándome por qué me había escogido. Me costó varios años darme cuenta, y para entonces ya había sido presa, al menos en parte, de los males de los que ella me previno. Los consejos que Stella me hizo toda su vida para que mantuviese mi integridad (prácticamente cada vez que la veía o hablaba con ella) solían hacer efecto al devolverme al buen camino. Siempre se refería a mis padres como artistas (había estado en su apartamento una o dos veces para una cena; había visto los cuadros de mi padre, y los marcos de pan de oro de mi madre), como hacía con su propio padre (también un europeo emigrado a Estados Unidos. Stella hablaba de mis padres diciendo que eran ejemplos de alta calidad y puridad artística.

No es que ella tuviera aversión alguna al dinero o al lujo. Solía bromear sobre ello: «No sé cuál es el problema con las actrices jóvenes de hoy en día; sólo están interesadas en Chejov. Cuando yo estaba empezando, ¡las actrices sólo estaban interesadas en *diamantes*!». Puesto que había adquirido (durante un tiempo) una mansión en Bel Air y un Rolls-Royce Silver Cloud de época, me parece que le gustaban las dos cosas. Dando una vuelta en el Rolls una vez, dijo «Cariño, ¡esta es sin duda la forma en que ha de vivir un artista!» Ciertamente, durante todo el tiempo que conocí a Stella, ella siempre vivió a lo grande, con un amplio apartamento en la Quinta Avenida y cómodas casas alquiladas en Los Ángeles. Siempre se vestía como una estrella del teatro.

Aún así, nunca cedió a cambio de éxito material. De hecho, dejó de actuar porque no podía aguantar la competitiva presión del estrellato y la comercialización. Todo esto se resumía en la forma en que me respondió cuando le pregunté una vez por qué había dejado de actuar. Ella agitó lentamente la cabeza, con un aspecto bastante triste. «No podía más, cariño». Agitó su cabeza de nuevo, como para indicar que el dolor era demasiado, y repitió: «No podía más».

Pero lo que si podía hacer era enseñar, y en clase actuaba constantemente; con una genialidad tan intuitiva, con una técnica tan afinada, que iba más allá de un talento natural. Creo que podía transformarse en cualquier personaje o animal, de cualquier estilo o época. Era más amable, en general, con los hombres que con las mujeres, pero podía ser devastadora con ambos sexos. A mediados de los cincuenta, dirigiéndose a un joven actor con todos los *tics* que Brando había aportado a su papel en *Un tranvía llamado deseo*, ella gritó, en mitad de la actuación: «¡Basta! ¡Marlon no es así!» Nos pidió a otro estudiante y a mí que improvisásemos una escena con dos personas en el bosque, y después de que yo dijera una frase (algo así como «¿Quieres que vaya a por leña?»), ella gritó: «¡Basta! ¡No escribáis una mala obra!» Podía ser igualmente breve y concisa si le gustaba lo que habías hecho. Uno de los ejercicios consistía en coger una canción popular o de folk e interpretar la letra, en vez de cantarla. Yo elegí, alejándome premeditadamente de mi propia tra-

dición, una canción que había grabado recientemente Harry Belafonte, llamada "I'm Just a Country Boy". Cuando terminé, Stella se limitó a decir, en voz baja: «Bravo, cariño».

Había muchas cosas de las que Stella decía que te acompañaban para siempre, porque no dejas de darte cuenta a diferentes edades de la razón que tenía, y cada vez más con el paso de los años: un joven actor, reaccionando ante la crítica de Stella, dijo: «¡Pero si yo lo he *sentido*!» Stella respondió con rapidez e ingenio: «No importa lo que *tú* sientas, cariño, lo que importa es lo que *el público* siente». En otra ocasión, otro joven actor dijo que no se sentía cómodo con cierto movimiento que Stella le había pedido. «El escenario no es un sitio en el que sentirse *cómodo*. Estás sobre una *plataforma*, cariño, recuérdalo».

Reaccionó de manera similar cuando yo dirigí por primera vez. Había ensayado con cinco alumnos de Stella en una larga escena de *The Big Knife* de Odets (véase la introducción). En todas sus clases, las escenas normalmente no se dirigían, e incluían casi exclusivamente a dos actores cada vez. Cuando terminamos la nuestra, Stella se levantó con aire triunfal, y fue la primera en iniciar un gran aplauso general; después dijo: «¡Pero os han *dirigido*! ¿Quién os ha dirigido?» Los actores, aún sobre el escenario, señalaron todos en dirección a la parte de atrás del estudio, donde yo estaba apoyado en la pared, y un par de ellos dijeron: «Peter». Stella me miró con orgullo y dijo tan sólo tres palabras: «¡Magnífico, cariño! ¡Bravo!» Mi primera crítica como director y aún mi favorita.

Aquellos ánimos me impulsaron automáticamente a dirigir (y coproducir) la obra de Odets off-Broadway, mi primera producción teatral, en noviembre de 1959. Stella vino a verla y se sentó en mitad del teatro hasta que todo el mundo se marchó. Había estado secándose los ojos y me abrazó con gesto serio, y dijo que mi humanista interpretación «es una atrevida y rotunda declaración». Mi segunda crítica favorita.

Lo curioso es que a veces veía películas u obras como si las estuvieran presentando para su clase de escena. Cuando estaban a punto de estrenar la película de Brando *El baile de los malditos*, yo estaba en la lista de visionado del estudio para críticos y líderes de opinión, y por lo tanto me invitaron a un preestreno especial en la sala de proyecciones de la 20th Century-Fox en la calle 57. Conociendo el aprecio que Stella tenía por Brando, le pregunté si quería venir conmigo. Ella dijo que sí, y ambos llegamos cuando la mayoría de los otros 250 invitados estaban ya sentados. El personaje del oficial alemán interpretado por Brando no aparece en la película hasta pasado un buen rato, y mientras tanto se presenta detalladamente a Dean Martin y Montgomery Clift como soldados estadounidenses. Stella inclinó levemente su cabeza hacia mí: «¿Quién es ése?» Yo le dije que era Dean Martin. Un poco más tarde: «¿Quién es ése?» Montgomery Clift. La película pasa de uno a otro

durante un rato. «¿Quién es ése?» Dean Martin. «Es bastante bueno», dijo, y luego, después de un rato, «¿Quién es ése?» Montgomery Clift. Ella sacudió la cabeza. «Ahí no ha estado bien». Todo esto fue más o menos en voz baja. Finalmente, cuando Brando apareció con el uniforme nazi, pelo rubio y acento alemán, Stella no reaccionó durante un par de minutos y entonces, de repente, a viva voz dijo: «¡Dios mío, es *Marlon*!» A partir de ese momento hubiera deseado que me tragase la tierra, porque estaba tan absorta con Brando que era como si allí no hubiera nadie más. «¡Dios mío!», continuó un poco después, todavía en voz alta, «¡está de lo más *alemán*!»

Pude escuchar al hombre que había detrás de mí susurrar a su esposa: «Es Stella Adler». Sus comentarios bajaron tan sólo un poco de tono y continuaron hasta el final. Pensé que nunca más me invitarían a un preestreno de la Fox, pero en realidad no pareció importarle a nadie. Stella estaba tan metida en los pormenores de las interpretaciones que realmente no seguía la trama y me preguntó varias veces qué estaba pasando. Hacia el final, después de que el personaje de Brando sufriera una experiencia que le cambia la vida en cierto modo, ella dijo, bastante alto: «Ha tenido que pasar algo; es la primera vez que Marlon anda como él mismo». Pero sabía perfectamente lo que pasaba en la escena en la que los estadounidenses aparecen liberando un campo de concentración nazi. Stella se limitó a decir, lentamente, con cierta triste rabia: «Eso es lo que vieron». Y, después de un rato, asintiendo con la cabeza, lo repitió con decisión: «Eso es lo que vieron».

Las otras películas que vi en presencia de Stella fueron algunas de las mías. Cerca del final de *La última película*, recuerdo ver cómo ella se acercaba las manos a los ojos en un momento decisivo, y después de *Nickelodeon*, me envió una encantadora nota de enhorabuena (mucho más de lo que merecía la película). Después de una proyección de mi película basada en la farsa teatral de Michael Frayn, *Noises Off*, que la hizo llorar de risa, me acerqué a ella. Ella me miró, todavía secándose las lágrimas, y me preguntó, casi gritando: «¿Quién ha dirigido eso?» Yo dije: «Yo». Ella dijo, en voz alta: «¡No!» Yo le repetí, sonriendo, que sí que la había dirigido. Ella dijo de nuevo, más alto: «*¡No!*» Entonces se levantó y me abrazó, sin decir nada más.

En la fiesta que organicé por su noventa aniversario (el último que se celebró en mi casa de Bel Air) llegó después del resto de invitados, más de doscientos (todos escogidos personalmente por ella). Salí corriendo al aparcamiento y la acompañé hasta la entrada. Estaba un poco temblorosa, pero bien. Mientras entraba al recibidor, muchos de sus amigos se apiñaban con agitación a su alrededor (muchas de los que estaban en primera fila eran mujeres) y todos aplaudieron. Stella echó un vistazo a su alrededor, disgustada, y preguntó, a viva voz: «¿Dónde están los HOMBRES?»

A lo largo de los años, pude ver a Stella con tres de los hombres que compartieron su vida, aunque nunca con el director teatral y autor Harold Clurman (según dice todo el mundo, su relación más explosiva) de quién le escuché contar alguna que otra anécdota. La que mejor recuerdo trataba sobre cómo Clurman la engañaba, y cómo ella, para vengarse, se subió encima de una mesa en una fiesta y pidió que todos los hombres que se habían acostado con ella la rodeasen. «Ves, Harold», dijo, supuestamente, «tú tienes a tus chicas; ¡pero yo tengo a mis *hombres*!» (En la última fiesta que celebré en su honor, Anthony Quinn me contó, divertido, que Stella le había preguntado discretamente aquella noche si ellos dos «lo habían hecho alguna vez». Me parece que le dijo que así había sido, pero que no dejó muy claro si aquello era cierto).

Tuvo un largo romance con el marchante de arte y poeta neoyorquino Stanley Moss, un hombre muy alto y apuesto, unos veinte años más joven que ella. No recuerdo con mucho detalle la vez que me encontré a Stella con Stanley (vinieron al menos dos veces al apartamento de mis padres en el cruce de la calle 90 y Riverside Drive, a mediados de los cincuenta) y yo estuve un par de veces en el apartamento de Stella en la Quinta Avenida cuando su relación con Stanley estaba en boca de todos. Pero me pareció que él no estaba especialmente a su altura intelectualmente, ni que Stella estuviera interesadísima en él, que parecía casi un novio trofeo; joven, guapo, listo y suficientemente rico. Por otra parte, yo era bastante inocente por aquél entonces, y es posible que me hiciera una idea equivocada.

De todas formas, no había duda de lo que sentía por Mitchell Wilson, el científico y novelista que combinó sus dos pasiones en la exitosa novela "Meeting at Far Meridian", entre otras.

Cybill Shepherd y yo salimos juntos con Stella y Match en los setenta en Manhattan, antes y después de que se casaran. Stella le dijo a Cybill, cuando ella y Mitch la conocieron (Cybill tenía unos veintitrés años por aquel entonces): «No es que seas hermosa». Cybill siguió sonriendo mientras Stella le regalaba el piropo definitivo: «¡Es que *actúas* hermosa!»

Siempre nos lo pasábamos estupendamente: Mitch adoraba totalmente a Stella, y ella estaba loca por él, aunque en ocasiones le trataba un poco mal. Él era la paciencia personificada, hasta tal punto que trascendía la paciencia y se convertía en una santidad innata que Mitch poseía en abundancia. Su erudición (de la que también tenía bastante), combinada con una falta total tanto de pomposidad como de academicismo es algo raro de por sí; y si encima le añadimos la capacidad de reírse de sí mismo y un ingenio despierto, un genuino interés por los demás, entonces puede uno hacerse una idea de lo especial que era realmente Mitch. Su repentina muerte a causa de un ataque al corazón casi acabó también con Stella. Se quedó muy afectada por aquello. Creo que no salió de su apartamento en dos años.

Unos cuatro meses después de la muerte de Mitch, Stella me permitió ir a visitarla, y fui a su casa. Estaba en la cama y tenía una pinta lamentable. Cansada, perturbada, destrozada por la pena. Cuando me fui de allí, tuve dudas de si volvería a verla. Me pareció que lo que realmente quería era morir, y probablemente habría tenido éxito. Me pareció que la temprana muerte de Mitch Wilson le rompió el corazón porque se había dado cuenta de que era el amor de su vida. Ambos se lamentaban del poco tiempo que habían pasado juntos. A menudo, muchos años después de la muerte de Mitch, Stella hablaba de él con amor. Cuando mencionaba a Robert Graves (quien a principios de los ochenta se había convertido en mi escritor favorito), ella decía siempre que Graves había sido el escritor favorito de Mitch, dando la impresión de que el criterio de Mitch era el que ella valoraba por encima de todos los demás. Stella siguió teniendo una relación estrecha con los hijos de Wilson, y fue en su casa de Los Ángeles donde un año, a principios de los noventa, conocí a la editora y escritora Victoria Wilson, que se convirtió en mi valiosa editora en Knopf. Vicky contribuyó a que "Who the Devil Made It" (pareja del presente volumen) fuera un éxito.

Después de Mitch, Stella pareció perder el interés en los hombres, y tan sólo años después la vi coquetear brevemente con cierto profesor de la Universidad de California, tres o cuatro décadas más joven que ella. Creo que él estaba loco por ella, y ella lo masticó y escupió en dos minutos. Y eso fue todo.

En sus últimos años, Stella pasaba cada vez más tiempo en Los Ángeles, aunque en realidad aquello no le gustaba. Pero era más fácil: el clima era casi siempre suave, y caminar era mucho menos necesario. Esto cobró particular relevancia cuando Stella se cayó con ochenta y pocos años y se rompió la cadera. Los médicos que la operaron y le colocaron una de repuesto no hicieron un buen trabajo y ella nunca se recuperó del todo, por lo que andar le resultaba cada vez más complicado; el único impedimento físico importante que tuvo en su vejez.

Estaba enfadada, frustrada y triste. Cuando una vez la intenté consolar señalando todas las ventajas de su situación, ella no lo aceptó. Pero no podía andar, respondía, y por lo tanto su libertad de movimientos se veía seriamente limitada. Fue la primera vez que dependía de alguien, y aquello no le gustaba en absoluto. La gente que la rodeaba estaba siempre demasiado dispuesta a ayudarla con su vida y sus academias (en las dos costas), y aquello le molestaba y aburría, o se oponía directamente (afortunadamente, su adorada hija Ellen Adler, y el hijo de Ellen, Tom Oppenheim, han mantenido la escuela de Nueva York en funcionamiento desde su muerte; Irene Gilbert se ha encargado de supervisar la de Los Ángeles). Tenía muchos amigos en Los Ángeles, pero le parecía que aquel lugar estaba estancado culturalmente. En cierta ocasión, cuando yo aún vivía allí, me quejé de estar deprimido y Stella dijo: «Cariño, si vas conduciendo por todas partes y dondequiera que mires todo es

feo, cariño, pues claro que es deprimente». En los ochenta y a principios de los noventa, sufrí una serie de reveses en mi carrera y en mi vida, pero Stella siempre estuvo allí para apoyarme.

Una vez bromeó acerca de ello: «¡Peter, cariño, tu vida es muy complicada para tus amigos!» Recuerdo una anécdota significativa que ella contó, acerca de una vez que había estado enferma cuando estaba casada con Harold Clurman. Durante unos tres o cuatro días, él pasó de mostrarse muy preocupado y dispuesto a ayudar a estar francamente molesto por todo aquello. Stella terminó diciendo: «¡Uno sólo puede estar enfermo un período corto de tiempo, cariño, antes de que la gente se canse de ti!»

Por lo tanto, ella no se quejaba demasiado de su discapacidad para andar correctamente, aunque le fastidiaba e irritaba. Llamé por teléfono a algunos de sus antiguos alumnos y les insinué que una llamada suya alegraría sin duda a Stella. Se sentía sola. Harvey Keitel dijo que llamaría; Bobby De Niro dijo que no lo haría. Estaba molesto con Stella, decía que ella nunca supo quién era él. En realidad, Stella decía a sus alumnos que nunca sabía quién era De Niro porque se introducía de manera tan completa y acertada en el papel que se volvía irreconocible. Por lo tanto, nunca reconoció a De Niro. En vez de darse cuenta de que aquello era un cumplido por parte de Stella, Bobby se sintió insultado, lo que pareció molestar a Stella. Warren Beatty estaba discretamente molesto con Stella después de que ella le insultase delante de su nueva esposa, Annette Bening. Fue en la fiesta de alguien en Hollywood, a la que Warren (que había sido alumno de Stella antes que yo, en los cincuenta) había traído a Annette específicamente para que conociese a su antigua profesora. Stella había decidido castigar a Warren por su síndrome de *Golden Boy*, su pérdida de integridad. Según el resto de personas que estuvieron presentes, Stella soltó una perorata innecesariamente agresiva en un tono bastante alto. En un momento dado, cuando Annette intentó decir algo, Stella al parecer le dijo bruscamente: «¡Cállate!» Unos diez minutos después de soltar su discurso, sin embargo, Stella estaba al parecer riéndose de nuevo con Warren, y hablando animadamente de otros asuntos.

Con el tiempo, Warren perdonó a Stella. Cuando me habló del incidente, de todas formas, estaba claro que estaba molesto, aunque intentaba simular lo contrario; dio muy poca importancia al tiempo que había sido estudiante suyo. Recuerdo cuando lo conocí por primera vez en la escuela de Stella, hacia 1958, después de que él entrase en su estudio una tarde, le diese un gran abrazo y charlase brevemente con ella. Sentí celos de su intimidad aparentemente merecida con Stella. En otra ocasión, años después en Los Ángeles, Warren vino a una de las clases de Stella con su novia de entonces, la bailarina rusa Maya Plisetskaya. De nuevo, se repitieron los abrazos y la charla. Un rato después, Stella me dijo que la relación de Warren y

Maya era perfecta: «Él no habla una palabra de ruso, y ella no sabe nada de inglés: por supuesto, se llevan estupendamente».

Cerca del final de su vida, Stella recibió cierto reconocimiento por sus méritos. Hubo un programa especial en televisión sobre el Group Theatre en el que se le concedía bastante importancia, se publicó su primer libro sobre interpretación (aunque ella sólo dio su aprobación, más que escribirlo o darle forma), y la prestigiosa serie de la PBS, *American Masters* le dedicó uno de sus programas, titulado "Despierta y sueña". Aparecieron artículos en el "Times", tanto en el de Nueva York como el de Los Ángeles. Ella misma parecía estar de lo más impresionada por los títulos *honoris causa* que recibió en un par de universidades.

La última vez que vi a Stella fue una tarde de finales de verano en 1992, en su casa de Los Ángeles. Estaba preocupada por mí, porque mi situación económica era horrible (me había declarado en bancarrota, y las cosas todavía no habían mejorado un ápice) y mi vida personal tampoco andaba mucho mejor. Ella se ofreció a prestarme algo de dinero. Aunque me sentía mal, lo acepté. Inocentemente, abriendo su talonario, me preguntó cuánto necesitaba para salir del lío en que estaba metido. Le dije, sinceramente, que necesitaría cerca de medio millón. Lo cierto es que ella no tenía tanto dinero, dijo sin pestañear, pero haría lo que pudiera. Le dije que cualquier cosa sería una gran ayuda, y firmó un cheque por valor de quinientos dólares. Yo le dije que aquello era fantástico, y que se lo devolvería tan pronto como fuera posible. Ella me dijo que no me preocupase mucho de eso, que sabía que yo podría hacerlo algún día, que tenía que seguir en contacto con ella, que me quería. Como siempre, la besé en ambas mejillas cuando me despedí. Hablamos por teléfono algunas veces (la llamé poco después para contarle que había obtenido un trabajo como director en un estudio y que por lo tanto estaría ya bien y podría devolverle los quinientos dólares que me había prestado) pero nunca más volví a ver a Stella. Tuve que irme durante un tiempo, a Nashville, por la película que hice, y volvimos a Los Ángeles poco antes de Navidad. Yo iba a llamar a Stella y a verla durante las vacaciones. Murió dulcemente mientras dormía el 21 de diciembre.

Una niña pequeña que en cierta ocasión vio la triunfal entrada de Stella en un cóctel en Manhattan (y Stella Adler era tan increíble que nunca volverá a verse jamás una persona como ella), se volvió hacia su madre y le preguntó: «Mamá, ¿es Dios?» Para tantos de nosotros que la conocimos y trabajamos con ella, por supuesto que lo era.

CAPÍTULO 5

MONTGOMERY CLIFT

Un Rolls Royce Silver Cloud se detuvo frente al cine New Yorker una tarde sobre las cuatro, y de él salió una mujer alta y majestuosa, seguida de un hombrecillo frágil y delgado al que inmediatamente reconocí como Montgomery Clift. Ambos estaban como en una especie de trance (la mujer, según nos enteramos más tarde, era la esposa de Walter Huston), y entraron en la sala, donde estábamos proyectando un par de películas de Hitchcock. Una de ellas era *Yo confieso* (1953), protagonizada por Clift, y creo que esa era la razón por la que habían venido nada menos que hasta el cruce de la calle 89 con Broadway aquel gris día de primavera de 1961.

Yo llevaba trabajando allí desde hacía un año aproximadamente. Empecé poco después de que Dan Talbot comprase la sala, le pusiera otro nombre y cambiase su política de proyección. Bajo la dirección de Talbot, se convirtió en la sala más importante en la ciudad de Nueva York (y se situó entre las primeras en todo Estados Unidos) que reponía regularmente buen cine estadounidense. Yo tenía sólo veintiún años por aquel entonces, y había dirigido una obra de teatro, y lo que no sabíamos, mientras Clift y la señora Huston entraban para ver *Yo confieso*, era que Monty Clift había llegado casi al límite.

Clift había sido una suerte de líder no reconocido. Sus actuaciones en *Río rojo*, de Howard Hawks (su primera película, aunque *Los ángeles perdidos* de Zinnemann se estrenó antes), *La heredera* de Wyler, y *Un lugar en el Sol* de Stevens anunciaban una nueva forma de actuar. Llegó a conocerse, de manera más precisa, como el Método. Después de Clift llegó Brando, y después de Brando, James Dean. Clift era el más puro, el menos manierista de estos actores, quizá el más sensible, y sin duda el más poético. Era también notablemente apuesto. En ocho años apareció en ocho películas, se convirtió en un ídolo de quinceañeras además de en una estrella popular entre el público más adulto. Fue candidato al Oscar al Mejor Actor tres veces en seis años y debería haber ganado todas ellas. Realizó al menos cuatro interpretaciones (En *Río rojo*, *Un lugar en el sol*, en *Yo confieso* y en *De aquí a la eternidad* de

Zinnemann) que permanecen entre las mejores que nadie haya visto en el cine. Hawks me dijo: «*Trabajaba*; realmente trabajaba duro».

Durante el rodaje de su novena película (*El árbol de la vida*), estaba volviendo a casa en coche una noche tras una fiesta en la casa de Elizabeth Taylor en Hollywood Hills cuando perdió el control de su coche en una de esas estrechas y absurdamente retorcidas carreteras y se estrelló. Se destrozó la cara contra el parabrisas. La cirugía plástica hizo lo que pudo, pero esos ojos de rompecorazones ahora miraban desde una máscara que sólo podía aproximarse a lo que había sido su auténtico rostro. Terminó la película que había empezado (ver ambas caras en la misma película resulta una experiencia estremecedora) e hizo otras ocho, sin dejar nunca de interpretar con la misma apasionante intensidad y la misma integridad salida del alma, pero el misterio se había roto y aquella mágica perfección a la hora de obtener el tono adecuado había desaparecido.

Nuestra proyección de *Yo confieso* tuvo lugar ocho años después de que Clift hubiera actuado en ella. La película estaba en la pantalla y yo estaba viéndola de pie en la parte de atrás de la sala. Hacia la mitad de la misma, vi a Clift levantarse, salir al pasillo y tambalearse, andando un poco en zigzag. Se fue hasta la parte de atrás, encendió un cigarrillo y volvió a mirar la pantalla. Me acerqué y le dije que trabajaba allí. Estuvo educado. Le dije que la película me gustaba y le pregunté si a él también.

La enorme imagen que aparecía entonces en la pantalla, de su belleza anterior al accidente, debía haberle dado la impresión de estar burlándose de él. Se volvió y me miró con tristeza. «Es... duro, sabes». Lo dijo lentamente, dudando, arrastrando un poco las palabras. «Es muy... duro», dijo. Yo asentí.

Volvió a mirar hacia la pantalla.

Allí cerca había un «libro de sugerencias» que Talbot había puesto para sus clientes. Era como un gran libro de contabilidad, a rayas, en el que se animaba al público a escribir (además de su firma y una pequeña sinopsis) las películas que les gustaría ver. Yo le hablé a Clift de aquel libro y le dije que quería enseñarle algo. Él me siguió hasta allí, dando caladas a su cigarrillo, con la mente en otra parte. Pasé rápidamente las páginas del libro y encontré aquella en la que me había fijado un par de días antes, en la que alguien había garabateado en grandes caracteres rojos: «¡CUALQUIERA DE MONTGOMERY CLIFT!»

El actor se quedó mirando la página durante bastante rato. «Eso está muy...bien», dijo, y siguió mirándolo. «Está muy...bien», volvió a decir, y me di cuenta de que estaba llorando. Me rodeó, tembloroso, con su brazo y me dio las gracias por enseñarle aquello. Entonces se dio la vuelta y volvió por el pasillo hasta su asiento.

Cuando terminó la película, él y la señora Huston salieron de la sala. Yo estaba fuera. Él me saludó suavemente con la mano y volvieron a su Rolls Royce, que se

alejó de allí. Sólo hizo dos películas más antes de morir cinco años después a la edad de cuarenta y seis años; un poeta perdido de Omaha, Nebraska, el actor más romántico y conmovedor de su generación.

CAPÍTULO 6
CARY GRANT

«¡El presidente *Kennedy* me llamó una vez desde la Casa Blanca *precisamente* por esa razón!» Cary Grant respondía a mi pregunta con una amplia sonrisa, alegre como un niño. Estábamos en el salón de su casa de Beverly Hills, a finales de enero de 1985, poco después de que cumpliese ochenta y un años; aunque de ninguna manera aparentaba mucho más de sesenta y cinco. Sólo vivió un año y medio más. «¡Mi secretaria me dijo que el *presidente* estaba al teléfono!», prosiguió Grant, alegremente, «así que, naturalmente, yo tenía curiosidad por saber por qué llamaba y cogí el teléfono inmediatamente; dije '¡Ho-la!' El presidente dijo que *lamentaba* molestarme (yo no dije que *para nada*) y él me dijo que su hermano, el Fiscal General, estaba *también* al teléfono. Así que dije "Ho-la" también al Fiscal General, y entonces les pregunté que qué podía *hacer* yo por ellos. 'Bueno', dijo el presidente, 'Bobby y yo estábamos aquí charlando en el Despacho Oval, y los dos pensamos que teníamos muchas ganas de escuchar la *voz* de Cary Grant; ¡queríamos *oírte hablar!*'»

Yo mismo, durante los veinticinco años que tuve la suerte de conocer a la estrella, incluso por aquel entonces legendaria, le llamaba por teléfono con cualquier pretexto, a veces simplemente por el mismo motivo que los dos Kennedy en el Despacho Oval. No era sólo su voz y su acento inglés de Bristol, sino también su inconfundible manera de hablar lo que poseía un tremendo efecto vigorizante (te hacía sentirte entusiasmado y feliz), que era como generalmente solía sonar cuando hablaba. Pocas veces me pareció que sonase deprimido o negativo.

También era rápido, y extraordinariamente seguro de sí mismo. Recuerdo la noche del 31 de marzo de 1973, en el Beverly Hilton Hotel, en la que otro presidente, Richard Nixon, se disponía a condecorar con la Medalla de la Libertad por primera vez a un artista del cine estadounidense, John Ford, durante la primera cena conmemorativa a una trayectoria del American Film Institute, en la que Grant, Cybill Shepherd y yo estábamos haciendo cola en las mesas en las que se entregaban las

invitaciones. Cary había venido sin acompañante aquella noche (el tormentoso divorcio de su cuarta esposa, la actriz Dyan Cannon, amainaba por fin), con lo que se adueñó de la mía, al menos durante el agradable paseo que acabábamos de dar desde la enorme sala de conferencias de un hotel, en el que un grupo de unas doscientas personalidades estrechó la mano del presidente.

Cybill y yo llegamos casualmente a aquella larga cola de recibimiento justo detrás de Grant, y yo los presenté. «¡Ho-la, preciosidad!» dijo, como sólo él podía, y desde aquel momento la perdí; durante los siguientes veinte minutos más o menos estuvimos esperando y ellos se dedicaron a charlar animadamente, mostrando Cary casi siempre su faceta más encantadora; lo cual es algo indescriptible, por aquella asombrosa chispa de alegría mezclada con malicia que tenía su forma de ser, sus ademanes felinos, sus resplandecientes ojos.

Habíamos estrechado la mano del presidente, no todos de buena gana (fue durante el tramo final de la guerra de Vietnam y los primeros momentos del Watergate) aunque ninguno de los presentes en la sala habló de política aquella noche. Parecía haber un acuerdo tácito según el cual era la noche de Jack Ford, y punto. Así que había un aire general de afabilidad, y nadie era más afable que Cary Grant. Tenía una pinta estupenda, como siempre, eternamente joven; aunque su pelo estaba ahora casi totalmente canoso, y llevaba gafas de montura oscura (demasiado oscuras y estrechas, pensé yo), pero daba igual. ¿Acaso no había llevado unas gafas de muchas más dioptrías y con una montura mucho menos favorecedora en *La fiera de mi niña* y *Me siento rejuvenecer*? Le resultaba imposible tener mal aspecto, porque siempre tenía aquellos misteriosos ojos negros, y sobre todo aquella risa, tan embriagadora como contagiosa (con un cierto toque de franqueza en su placentero regocijo), mucho más patente en la realidad que en cualquiera de sus películas.

Habíamos estado riéndonos junto a las mesas de las invitaciones en las que tres mujeres de mediana edad estaban sentadas, recogiendo las invitaciones o las entradas; y cuando le llegó el turno a Cary Grant, dijo sonriendo, de aquella forma inimitable (aunque muchas veces imitada): «Lo siento muchísimo, he olvidado mi *invitación*; ¿puedo entrar, por favor?» Una de las señoras, sin levantar la vista, dijo: «Nombre». Grant se echó ligeramente hacia delante, inclinándose más (medía aproximadamente un metro noventa, aunque siempre llevaba los hombros algo caídos): «Ca-ry *Grant*», dijo. Entonces, la mujer levantó la vista, frunció un poco el ceño mientras lo escudriñaba, y dijo: «No tiene usted pinta de Cary Grant». A lo que él respondió, rápido como el rayo, inclinándose aún más hacia delante y todavía arrugando sus hombros: «Lo sé; nadie la tiene». Tanto Cybill como yo rompimos a reír, y Cary se giró brevemente hacia nosotros, erguido, y entonces volvió a mirar a la señora amigablemente.

Él, por supuesto, sabía lo que ella quería decir; había tenido el mismo problema toda su vida; desde que adoptó aquel nombre, Cary Grant, en sustitución del suyo, que era Archibald Alexander Leach. En cierta ocasión dijo que hasta *él* soñaba con «poder ser Cary Grant», con lo que quería decir que era imposible que nadie pudiera reflejar en persona todo aquello que sus papeles en la pantalla y su personaje cinematográfico ejemplificaban o prometían (yo cometí ese error con él un par de años antes de su muerte, lo que casi acabó con nuestra amistad). Por supuesto, sabía mejor que nadie que gran parte de su imagen había sido creada para él, o a través de él, por otros. Directores, guionistas, fotógrafos, coprotagonistas, todos eran de alguna manera responsables (en mayor o menor medida) de aquello en lo que Cary Grant se convirtió y lo que significaba.

Él me hizo saber que era consciente de aquello de varias formas, siendo quizás la más memorable aquella ocasión en que le insistí para que me dijera cuál era la razón por la que no podía decirme a qué hora iba a tener lugar una de sus entrevistas con público, A*n Evening with Cary Grant*[1], de manera que yo pudiera asistir y verle contar anécdotas frente a un gran público y contestar a preguntas acerca de su carrera. Estaba a punto de hacer una de esas en Iowa a finales de 1986 cuando murió repentinamente a causa de un ataque. Durante algunos años estuve intentando conseguir que me invitase; él siempre decía que lo haría pero nunca era así. Finalmente, se lo comenté con cierta exasperación, y él me respetó lo suficiente como para contarme por fin la verdad: «Bueno, lo cierto es ¡que no quiero que estés *allí*! ¡Porque estaré contando alguna historia sobre cómo hice tal película y me sería *difícil*, contigo sentado ahí, que sabrías *lo que realmente sucedió*! Sencillamente no quiero que estés allí».

¿Cuántos actores quedan hoy con una voz y ademanes tan inconfundibles cómo para que los telefonee un presidente? Aparte de Clint Eastwood, Jerry Lewis, Barbra Streisand o Jack Nicholson, ¿quién queda? En los tiempos del antiguo sistema de estudios (aproximadamente entre 1912 y 1962), Cary Grant estaba hecho a medida para ser una estrella de cine: era alto, terriblemente atractivo y hablaba de forma peculiar, con cierto acento inglés cuya procedencia exacta uno no podía determinar. Su inconfundible voz y sus enormes y expresivos ojos oscuros («está todo en sus ojos», solía decir Orson Welles), nacieron para ser grabados y filmados. Y entonces, un montón de gente de inmenso talento, creativa, brillante e inteligente se puso a trabajar con, o en, Cary Grant. Un puñado de magníficos realizadores cinematográficos (entre ellos Leo McCarey, Howard Hawks, Alfred Hitchcock y Geor-

1 *Una velada con Cary Grant* (N. de la T.)

ge Cukor), y varios guionistas geniales tuvieron un enorme impacto en este personaje que llegó a ser famoso con el nombre de Cary Grant. Como actor, que era en lo que nadie le había ayudado, tenía una fantástica habilidad para encarnar todos los numerosos puntos de vista diferentes que se le pidieran, para convertirse en un actor prácticamente sin limitaciones, un ideal romántico, un protagonista cómico y dramático de sorprendente versatilidad. Una carrera como la de Cary, de principio a fin y para siempre, resulta algo inconcebible hoy en día. Para entender esto hay que examinarlo detenidamente.

El primer director de cine importante que escogió a Cary Grant para una película, en su primer año como actor de contrato en la Paramount, fue el legendario y enigmático Josef von Sternberg, descubridor y "creador" de Marlene Dietrich. Sternberg emparejó a Grant con Dietrich en la que sería la quinta colaboración del director con ella (de siete), *La venus rubia* (1932), tan sólo el quinto papel que Cary tenía en un largometraje. Le pregunté si Sternberg le había dirigido mucho. «Lo cierto es que no», respondió, diciendo que podía ver lo que Sternberg y Dietrich «se traían entre manos» (tenían una complicada relación a lo Svengali-Trilby[2]) y que él «no iba a involucrarse en aquello», y entonces añadió que, de todas formas, *hubo* un consejo memorable por parte de Sternberg. «El primer día de *rodaje* me echó un vistazo y dijo, 'Llevas la *ra-ya* en el lado *equivocado*'». ¿Qué hizo Grant? «¡Me cambié la raya al *otro* lado y lo llevé así durante el *resto* de mi *carrera*!».

La siguiente persona en tener un impacto constructivo sobre la imagen de Grant fue Mae West; que por aquel entonces estaba empezando en el cine, después de haber conquistado Broadway mucho tiempo antes. Vio a Cary en las instalaciones de la Paramount y le pidió que coprotagonizase sus películas segunda y tercera, cuyos guiones escribió ella misma, *Lady Lou* (1933) y *No soy ningún ángel* (1933), El octavo y doceavo largometraje del actor en menos de dos años. Fue a Cary Grant a quien Mae West le soltó su más famosa (y a menudo mal citada) invitación sexual: «¿Por qué no *subes* en algún momento; a *verme*?» A lo que el mojigato personaje de Grant respondía que realmente no tenía tiempo para ello, a lo que West replicaba con un: «¡Eh!, ¿qué intentas, *insultarme*?» Ser objeto de la atención de West le proporcionó no sólo confianza, sino cierto aire de inaccesibilidad y distancia que explotaría con éxito a lo largo de los años.

Grant no realizó una interpretación verdaderamente sólida y notable hasta su vigésimo quinta película, en 1935 en un préstamo de la Paramount a RKO Radio Pictures; hasta entonces había sido simplemente un protagonista muy atractivo

2 Personajes de la novela de George DuMaurier, "Trilby". En ella, el malvado Svengali hipnotiza a la joven Trilby para que ésta cante y le haga rico (N. de la T.)

aunque algo soso. Pero, trabajando para George Cukor en *La gran aventura de Silvia* (la primera de las cuatro películas en las que apareció junto a Katharine Hepburn, tres de ellas dirigido por Cukor y una por Howard Hawks) Cary se sintió «verdaderamente seguro de sí mismo», como Cukor me lo describió. Interpretando a un barriobajero timador londinense, Grant se encontró con un personaje para el cual podía recurrir a su juventud, en el que podía profundizar, y con el entusiasta apoyo de Cukor, exprimió el personaje hasta la última gota, «robando todo el protagonismo» de la película, que fue como lo describió Variety en su crítica original. De cualquier manera, la película fue un absoluto fracaso de taquilla; a pesar de ser una interesante y extravagante obra en la que Hepburn va disfrazada de chico durante la mayor parte del tiempo. De todas formas, la confianza de Grant creció enormemente.

Cinco películas después (cuando se terminó su contrato de siete años con la Paramount), tuvo su primer y modesto éxito en lo que realmente no fue más que una película algo forzada y plana, aunque popular, *Una pareja invisible* (1937); en la que sólo hay una escena memorable, en la que él canta un poco en un bar. Pero ese mismo año llegó su triunfal paso adelante en la película que originó el personaje de Cary Grant que todos llegamos a conocer y a adorar: la clásica e inolvidable comedia del director y productor Leo McCarey, *La pícara puritana*, coprotagonizada por Irene Dunne y Ralph Bellamy. La película fue la vigésimo novena de Grant, y lo convirtió de la noche a la mañana en un protagonista de primera fila, a pesar de que él intentó por todos los medios no salir en ella, hasta pagando.

Tras sólo unos días de rodaje, Cary estaba tan cansado de lo que McCarey le pedía que hiciese, y de los hábitos de trabajo tan poco ortodoxos del director, que le entró pánico, se dirigió al directivo de Columbia Pictures Harry Cohn y le ofreció 5.000 dólares a cambio de rescindir su contrato y que le permitieran cambiarse el papel con Bellamy, que interpretaba el plano personaje de «el otro». El método de McCarey consistía en improvisar cada escena, diálogo incluido, poco antes de rodarla, inventándose todos los gestos y palabras sobre la marcha. Si tenía algún problema, se sentaba al piano y tocaba un rato hasta que le llegaba la inspiración. Como McCarey me dijo en 1969, poco antes de morir, «Muchas veces empezábamos una escena sin tener nada preparado». Proporcionó al personaje de Grant algunas caídas disparatadas y varios momentos, gruñidos, gestos y guiños de gran sofisticación y finura.

El difunto director y guionista Garson Kanin, que trabajó con Grant y McCarey (que era el productor y guionista) en *Mi mujer favorita* tres años después, me explicó a mediados de los setenta que lo que hizo Cary básicamente en *La pícara puritana* fue interpretar aspectos del propio McCarey. Leo me dijo esto a su manera cuando me describió la película como «en cierto modo, la historia de mi vida».

Tanto McCarey como Grant eran altos, morenos y guapos. McCarey era famoso por su sofisticado ingenio y habilidad para el humor. Era, al fin y al cabo, el hombre que emparejó a Stan Laurel con Oliver Hardy para crear el primer gran equipo cómico (y quizás todavía el mejor) del cine. Antes de *La pícara puritana*, había dirigido también con éxito a legendarios cómicos cinematográficos de la talla de Charley Chase, W. C. Fields, George Burns y Gracie Allen, Eddie Cantor, Harold Lloyd, los hermanos Marx (en la mejor película que hicieron, *Sopa de ganso*), y a Mae West, además de haber aconsejado a Charles Laughton dos años antes en su primer éxito cómico, *Nobleza obliga*.

Cuando le pregunté a McCarey por qué Grant había querido abandonar la película, el director me respondió: «Era un insensato», pero puesto que su interpretación es tan maravillosa, y puesto que los dos volverían a trabajar juntos tres veces más (especialmente memorable es la clásica comedia romántica de 1957, *Tú y yo*), la experiencia tuvo que ser para Cary una especie de metamorfosis como la que experimenta una oruga para convertirse en mariposa; y tenía que dar miedo de alguna manera. Aunque en su lecho de muerte, McCarey parecía no haber perdonado a Grant, Cary siempre habló de él con cariño, aunque quizás algo avergonzado. Y cuando yo le comenté a Cary mi aprensión ante los comentarios negativos que McCarey hizo sobre mí, publicados en un par de sitios, Cary se limitó a decir que comprendía lo que sentía el director, y no le contradijo.

El hecho es que McCarey estuvo quizás permanentemente enfadado porque pensaba que en aquella película, Grant se había adueñado de todo lo que McCarey le dio, para utilizarlo en lo que sería su eterno personaje en la pantalla, hecho a partir del propio McCarey, por decirlo de alguna manera, y que lo convirtió en la estrella más importante del cine en lo que se refería a comedia sofisticada a la vez que física. Quizás McCarey (que recibió el Oscar al Mejor Director por *La pícara puritana*) pensaba que Grant nunca llegó a reconocerle el crédito suficiente por otorgarle básicamente todo aquello que, con variaciones, interpretaría durante el resto de su carrera.

Pero Cary (que había encontrado su equilibrio, dándose cuenta por fin de lo que le habían dado) nunca volvió la vista atrás. Sus dos películas inmediatamente posteriores, ambas en 1938 y con Katharine Hepburn, *La fiera de mi niña* y *Vivir para gozar*, a pesar de que ninguna de las dos fue demasiado popular por aquel entonces y ahora sean consideradas clásicos, contribuyeron a solidificar y a expandir de manera genial lo que McCarey empezó. Howard Hawks, al que no se le escapaba una, lo llevó aún más allá (en su primera de cinco películas con Grant) en lo que a comedia absurda se refiere con *La fiera de mi niña*, en la que le sugirió que rebuznase como un burro cuando estuviese enfadado, le hizo llevar unas gafas con un número exagerado de dioptrías, caerse varias veces y ponerse ropas ridículas, inclu-

yendo una de las batas de Katharine Hepburn. En *Vivir para gozar*, George Cukor se aprovechó también de la habilidad para la comedia física de Grant, le hizo practicar un par de acrobacias y enfatizó el lado sofisticado aunque sin pretensiones de su personaje, su capacidad de ser sincero, ingenioso, vulnerable y elegante todo al mismo tiempo.

El año siguiente trajo consigo las pinceladas definitivas que le situaron entre las estrellas más buscadas del cine: la popular comedia de aventuras de George Stevens, *Gunga Din* (ideada concienzudamente para Grant por Howard Hawks, que fue sustituido antes de empezar el rodaje) y después, el *coup de grâce*, el drama de Hawks sobre aviación *Solo los ángeles tienen alas*, con la que Cary obtuvo finalmente un gran éxito interpretando el papel dramático protagonista y llevándose a la chica; o, como era una película de Hawks, la chica se lo llevaba a él. En esta ocasión fue Jean Arthur, aunque también tuvo varias escenas de alto voltaje con una debutante llamada Rita Hayworth. Su nombre en la película era Judy, y la manera en que Cary lo pronunciaba sonaba «*Ju*-dy». La popularidad de la película, y el éxito que Grant tuvo con ella pueden medirse en que los imitadores profesionales empezaron desde entonces a imitar a Cary Grant diciendo «*Ju*-dy, *Ju*-dy, *Ju*-dy», aunque lo cierto es que él no llegaba a decirlo en la película. En los setenta, me dijo una vez que no tenía ni idea de dónde salía todo aquello de «Judy, Judy, Judy», y cuando yo le expliqué mi teoría al respecto, se alegró y me dijo que probablemente tenía razón.

Durante los veintisiete años siguientes, desde 1939 hasta que se retiró después de que se estrenase su última película en 1966, Cary Grant era el paradigma de la comedia sofisticada, al mismo tiempo que tenía las más oscuras habilidades de un expresivo actor dramático. Con su aspecto de ídolo popular, y a pesar de tener una voz y un acento inconfundibles, fue asimilado universalmente como una especie de estadounidense, a pesar de que no sonaba ni remotamente como tal. La versatilidad de Cary dentro de su propio personaje resultaba chocante. A la magnífica brillantez de su personaje del editor de un periódico en el clásico de la comedia de Hawks, *Luna nueva*, siguió el inquietantemente ambiguo, posiblemente homicida personaje que interpretó en *Sospecha*, la primera de sus cuatro películas con Alfred Hitchcock. En 1940 colocaron su nombre por encima del de Katharine Hepburn en lo que en el teatro había sido para ella el trampolín a la fama, *Historias de Filadelfia*, y en 1941 fue candidato por primera vez al premio de la Academia al Mejor Actor por su intensamente dramática interpretación en la triste historia de amor de George Stevens, *Serenata nostálgica*, de nuevo con Irene Dunne. Recuerdo haberle mencionado esta película a Cary en cierta ocasión a finales de los setenta, a lo que él respondió: «Ah, sí. Acabo de recibir un cheque por ésa». Era algo extraordinario el que por aquel entonces una estrella adquiriese una parte de los derechos de explotación de una película (no se convirtió en práctica común hasta una década después) pero

Grant siempre fue un buen hombre de negocios y nunca volvió a firmar un contrato a largo plazo cuando terminó el que tenía con la Paramount.

Cary dio forma a su propia carrera, no tuvo demasiados tropiezos (como *The Howards of Virginia* u *Orgullo y pasión*, ambas desafortunadas películas de época) y sólo participó en contadas ocasiones en el típico producto cursi de Hollywood (como cuando interpretó a Cole Porter en *Noche y día*, escogido por el propio Porter). Podía resultar igualmente creíble y lleno de vida tanto como el corrupto jugador y timador de la infravalorada película romántica/policíaca *Mr. Lucky*, o como el vagabundo cockney del poético y conmovedor drama familiar de Clifford Odets, *Un corazón en peligro*, por la que Gran recibió la segunda de sus dos candidaturas al Oscar. Grant y el guionista y director Odets siguieron siendo buenos amigos, a pesar del escaso éxito comercial de la película, y por medio de Odets conocí al actor diecisiete años después.

Básicamente, la carrera de Cary Grant se dividía entre las películas que hacía para aquellos directores a los que admiraba, como Hitchcock, Hawks o McCarey, y las comedias románticas y familiares que escogía o, más adelante, ponía él mismo en marcha (como *El solterón y la menor*, *Los Blandings ya tiene casa*, *Hogar, dulce hogar*, *Houseboat*, *Suave como visón* u *Operación Whisky*). Durante la Segunda Guerra Mundial estuvo tan creíble como siempre con el uniforme de la marina del comandante de un submarino en *Destino Tokio*, permitiendo al guionista Delmer Daves que dirigiera la primera de sus numerosas películas, lo mismo que hizo con Richard Brooks, en cuya primera obra como director, *Crisis*, en la que Grant resulta extraordinariamente auténtico como neurocirujano: si uno lo observa en las escenas de operaciones le parecerá que ya lo ha hecho un millón de veces. Algunos años después, Grant se convirtió también en el primer productor/superestrella que contrató a Blake Edwards; en una tormentosa relación que dio como fruto lo que sería el mayor éxito de taquilla en la carrera de Grant, *Operación Pacífico*, una comedia militar en la que Grant encarnaba de nuevo al comandante de un submarino.

Otros títulos destacables: la adaptación que Frank Capra hizo de la exitosa obra de Broadway, *Arsénico por compasión*, una película que nunca gustó a Cary, pues decía que su interpretación era demasiado exagerada, aunque el film sigue siendo un clásico; probablemente las mejores películas de Hitchcock, la oscura historia de amor *Encadenados* junto a Ingrid Bergman y el paradigma de las películas de persecución, *Con la muerte en los talones* junto a Eva Marie Saint, por no hablar de la divertida y glamourosa *Atrapa a un ladrón* junto a Grace Kelly; con Hawks hizo la desternillante *La novia era él* junto a Ann Sheridan, y la menos exitosa *Me siento rejuvenecer* junto a Ginger Rogers y Marilyn Monroe, aunque sus escenas con Marilyn son más bien escasas; bajo la dirección de Stanley Donen, Grant produjo cuatro comedias; dos fallidas y otras dos tan agradables como populares: *Indiscreta*, de

nuevo junto a Ingrid Bergman y *Charada*, con Audrey Hepburn, que se estrenó dos años después de que yo lo conociera.

Aquel encuentro tuvo lugar a primeros de enero de 1961, en mi primer viaje a Hollywood. La temporada anterior, había estrenado mi versión del drama hollywoodiense de Odets, *The Big Knife*, y me había carteado con el autor pero sin conocerlo en persona. Clifford me diría más tarde que el personaje principal de *The Big Knife* (la estrella de cine atormentada y maldita) había sido concebida por Odets pensando en Cary Grant. Yo estaba preparándome para hacer un artículo sobre lo que me había parecido Hollywood, y estaba impaciente por conocer a Odets, así como al mayor número posible de profesionales del cine. Le llamé un par de semanas antes para confirmar mi llegada. Estaba un poco nervioso porque nunca antes había subido a un avión. Clifford me dijo que en aquel momento estaba sentado junto a una persona que había volado por todo el mundo durante toda su vida y que nunca había tenido un problema: Cary Grant. Yo podía escuchar ligeramente una voz masculina de fondo, y entonces Odets dijo: «Cary dice que te asegures y tomes un jet, no uno con reactores; dice que los motores de los jet son más *simples*». Fue el primero, pero ni mucho menos el último consejo que me daría Grant, ni tampoco el último que seguí.

Odets preparó un encuentro para mí en la oficina/bungalow de Grant en las instalaciones de la Universal. Fue una experiencia curiosa, el entrar en un despacho y enfrentarme a un hombre que no me conocía pero al que yo había conocido desde que tenía memoria. Acababa de terminar una larga conferencia telefónica, su pelo estaba desaliñado y llevaba un día o dos sin afeitarse, y parecía que hubiera dormido con los pantalones negros y la camisa blanca que llevaba. Hablamos de Clifford un rato, y no recuerdo una palabra de lo que dijimos. Por mi mente no paraban de fluir imágenes de las películas de Cary Grant que había visto; y sentía un misterioso impulso de mostrarme totalmente sincero y franco con aquel hombre, pero al mismo tiempo me daba cuenta de que esto podía molestarle fácilmente. Es una sensación que he tenido varias veces con las estrellas de cine a las que he conocido (las conocía mucho mejor de lo que ellas podían conocerme a mí) y siempre me ha resultado imposible salvar las distancias entre ellos y yo. En lo único en lo que podía pensar era en lo mucho que se parecía a su alter ego de las películas: el mismo encanto, sentido del humor, y aquel aire de misterio totalmente inconsciente pero inconfundible. No dejaba de pensar que se parecía muchísimo a Cary Grant.

No era su fama lo que me impresionaba; se me ocurren varias estrellas que no me habrían impresionado en ningún sentido, pero Grant siempre ha estado entre mis dos o tres actores favoritos, y sin duda era una de las pocas grandes celebridades del cine. Porque Cary Grant se convirtió en sinónimo de cierto tipo de carácter, una

especie de franqueza *cockney* combinada con un gusto impecable y un ingenio sutil y despreocupado. Lo que lo hacía tan interesante e inimitable como intérprete (y ha habido muchos imitadores a lo largo de los años) era una impresionante mezcla de las habilidades de un farsante y el aspecto de un ídolo de masas. Se convirtió en un maestro tan experimentado en el arte de la comedia, tanto la alta como la baja, que su talento para el drama ha sido muchas veces ignorado. Todos los directores con los que trabajó extrajeron diferentes facetas de la fascinante personalidad de Grant; les pregunté a varios de ellos acerca de ciertos momentos especialmente memorables en sus películas con Grant, a lo que a menudo obtenía la misma respuesta: «Fue idea de Cary». Hitchcock, de quien se dice (no del todo con razón) que fue un director que se preocupaba más bien poco de los actores, me dijo: «Uno no dirige a Cary Grant, se limita a ponerlo delante de una cámara...»

Recuerdo el respeto y el cariño con el que Grant habló de Hitchcock la primera vez que lo conocí: «Oh, ¡Hitch es *fantástico*!», dijo. «Cuando entras en el plató para una escena, *todo* es exactamente como te imaginabas que *sería*, como lo habías visualizado; nunca había *nada* que sobrase o que *no debiera* estar allí». Sonrió. «Y es de lo más *paciente*. Nunca olvidaré cuando rodamos *Encadenados* con Ingrid. Por la mañana empezamos una escena que era bastante *difícil* porque, verás, Ingrid tenía que decir algunas de sus frases de una manera concreta para que yo pudiera *imitar* lo que ella decía. Bueno, el caso es que empezamos», siguió diciendo mientras se inclinaba hacia delante, interpretando la situación, «y a Ingrid simplemente no *le entraba* en la cabeza. Lo repetimos una y otra vez y ella estaba algo *confusa*. Ya sabes ¡estaba con la mente *en otra parte*! Pero Hitch no dijo nada. Se limitó a sentarse ahí junto a la cámara, dando caladas a su cigarro». Cary se rió un poco al acordarse. «Finalmente, a eso de las once, empecé a ver en los *ojos* de Ingrid que estaba empezando a *meterse* en el asunto. Y por primera vez en toda la mañana, las frases estaban empezando a salirle *bien*. Y justo entonces, Hitchcock dijo: '¡Corten!'» Grant se detuvo y se agachó rápidamente para mirar asombrado a Hitchcock, echándose un poco hacia atrás como había hecho en varias películas. «Y entonces pensé», dijo, mirándome a mí de nuevo, «¿por qué *demonios* para ahora? Hitch simplemente se sentó y miró a Ingrid, y dijo, en voz baja, '*Buenos días*, Ingrid'». Grant estaba casi llorando cuando se echó a reír con la anécdota.

Era el perfecto protagonista y el chiflado, el dandy más admirable, el granuja más encantador; a excepción quizás de sus primeras películas para la Paramount, nunca se le permitía morir al final de una película, y con razón: ¿quién iba a creérselo? Cary era indestructible. Aún así, en 1965 todavía no había ganado ningún premio de la Academia. Aquel año, cuando aceptó el Oscar por codirigir una película hecha para lucimiento de Grant, llamada *Operación Whisky*, Peter Stone fue de lo más elocuente: «Mi agradecimiento a Cary Grant», dijo, «que no para de ganar

estas cosas para otros». Cinco años después, cuando la Academia le dio finalmente un Oscar honorífico por el conjunto de su carrera (fue el plato fuerte de la noche, y una de las pocas apariciones que hizo en televisión), Grant pronunció un discurso de agradecimiento especialmente elegante e inspirado, mencionando sobre todo a los mejores directores con los que había trabajado. La lista era considerable, y esto no era casualidad, sino más bien una especie de monumento a su buen gusto así como a su habilidad, ya que trabajaba con más directores buenos que ninguna otra estrella del negocio.

Grant no hizo ninguna película después de 1966, cuando apareció en *Apartamento para tres*, en la que dejaba el idilio romántico para Jim Hutton y Samantha Eggar, mientras él hacía de casamentero, un papel interpretado originalmente por Charles Coburn (experto en papeles de ingleses corpulentos y ancianos) en la primera versión de esa historia, *El amor llamó dos veces*, dirigida por George Stevens. El *remake* no resultó una mala película, pero al público no le interesaba ver a Grant en esa clase de papeles. Hay un momento en la película en el que Cary le da a Samantha una copa de champán y un beso en la mano que seguramente dejó a todo el mundo esperando que fuera más allá; era sin duda el momento más romántico de la película. Pero Cary había decidido que era demasiado viejo para actuar junto a jovencitas y, de hecho, creo que el relativo fracaso de *Apartamento para tres* aceleró su inesperada salida de la industria cinematográfica. Si la gente sólo quería verlo como un elemento romántico y él pensaba que era demasiado viejo para ello, lo único que podía hacer era dejarlo.

Nadie le convenció nunca de que estuviese equivocado. Recuerdo que Howard Hawks se quejaba a principios de los sesenta porque Cary se negaba a hacer la comedia *Su juego favorito*, que Howard había concebido y escrito para él. Le pregunté por qué, y Hawks respondió que «Porque no quiere estar rodeado de todas esas jovencitas. '¡Por Dios!', dije yo, '¿Cuántos años tenía esa chica con la que te vi la semana pasada?'» El hecho de que tuviera veintipocos no era lo importante para Cary; aquello era la vida real, no el cine. Entrado en los sesenta, Cary tenía miedo de parecer un viejo verde.

Cuando le dije a Cary que me encantaría hacer una película con él, contestó bromeando que si tuviera un papel de un viejecito en silla de ruedas, a lo mejor lo haría. Daba igual que no aparentase más de cincuenta años por aquel entonces, y que la mayoría de las mujeres que yo conocía (jóvenes o mayores) se quedaban embelesadas sólo con escuchar su nombre. No había nada que hacer; estaba fuera del mundo de los negocios internacionales y le encantaba, según decía. Quizás él fuera feliz, pero el cine había perdido a alguien insustituible. Demasiado pronto. Podía argumentar que ya lo había hecho todo en el cine, y por supuesto era así, pero yo siempre deseé que no lo hubiera dejado.

Cuando apareció en 1972 una columna que escribí sobre él en "Esquire", Cary me llamó y me dijo: «¡Quiero que leas eso en mi *funeral*! ¡Es una *elegía*!» Me dio las gracias efusivamente y después, casi diez años más tarde, me llamó para pedirme un favor al respecto. Iban a otorgarle un premio honorífico del Kennedy Center (en 1981) y el comité le había pedido a Garson Kanin que escribiese un tributo a Grant para el programa conmemorativo publicado oficialmente, pero a Cary no le había gustado. «Ya sabes como es Gar», dijo tristemente, «divertido pero *sin piedad*». No había duda de que yo no había sido el único al que Kanin había hablado de lo que fueron básicamente los orígenes del personaje cómico de Grant. Pero, por supuesto, estoy seguro de que Gar sabía que si McCarey le hubiera dado exactamente el mismo material y direcciones a otro actor, la mecha no habría prendido; porque era Cary Grant el que hacía las cosas y el que las *hacía funcionar*. «Bueno», dijo Cary, «¿recuerdas aquel artículo tan encantador que escribiste en "Esquire", hace unos años? Me preguntaba si estarías dispuesto a que el Kennedy Center lo reimprimiese». Yo le dije que me sentiría de lo más honrado al hacerlo, y que reescribiría un poco el artículo para que encajase mejor con la ocasión. Él dijo que estaba encantado y que podía regalarme entradas para la gala si quería asistir. Le dije que sí y me envió tres entradas.

La velada me proporcionó otra memorable imagen de Grant. Todos los homenajeados por el Kennedy Center se sientan siempre en el primer palco, así que los que están en el patio de butacas tienen que darse la vuelta para poder ver sus reacciones durante las celebraciones en el escenario. Antes de que éstas comenzasen, yo estaba mirando hacia arriba para ver a Cary cuando otro presidente, Ronald Reagan, llegó, el último. Los homenajeados se estrecharon la mano, pero Grant fue el primero, y cuando Reagan agarró con entusiasmo la mano de Cary, me pareció, desde la distancia, como un plano general de una película de finales de los cincuenta. El querido presidente Grant, a la izquierda, recibe al infantil e impuntual vicepresidente Reagan. No hay duda de que ninguna película habría invertido los papeles. Tan sólo la vida real podía ser tan aburrida.

Cuando Grant y yo nos conocimos por primera vez, le quedaban sólo cuatro películas por hacer antes de retirarse. Yo estaba casualmente en Los Ángeles por un asunto de trabajo de una revista, así que me invitó a una proyección privada de la primera, *Suave como visón* (1962), y un error por mi parte en la etiqueta propia del mundo del espectáculo aquella noche fue probablemente la razón por la que no me invitaron a más (tenía sólo veintidós, pero debería haberme informado mejor).

Fue una pequeña reunión en una de las salas de proyección más pequeñas de la Universal. Cary se sentó justo enfrente de mí, cogiendo todo el tiempo la mano de su prometida (y que pronto sería su cuarta esposa) Dyan Cannon. Al otro lado del pasillo, también cogiéndose la mano, estaban Warren Beatty y Natalie Wood. Un

par de días después, mecanografié una tarjeta sobre el film para mi archivo personal de películas (un catálogo de tarjetas de 10x15cm con todas las películas que vi entre 1952 y 1970) que recoge con bastante fidelidad la primera impresión de la película que tuve hace cuarenta años: «Mala. El magnífico talento y encanto de Cary Grant son desperdiciados en esta comedieta sexual, tonta y de mal gusto, con Doris Day. Aspecto más memorable: Estar sentado detrás del Señor G. en una proyección en Universal City. Aspecto que menos me ha gustado: él era el productor».

Debería haber tenido aquel dato en mi cabeza cuando me acerqué a agradecerle que me hubiera invitado y le hablé de la película. Sabía que no me había oído reír demasiado pero mentí y dije que era graciosa y que la había disfrutado. Entonces fue cuando me equivoqué. Bromeando, dije que tan sólo había un pequeño error sin importancia en la película: yo mismo acababa de sacarme el seguro de desempleo en Nueva York, y la manera en que el personaje de Doris Day se saca el suyo en la película no se correspondía con la realidad. Grant se inquietó: «¡No, no! Hemos investigado mucho sobre *eso*, y así es *exactamente* como *funciona*.» Me reí un poco y no hice hincapié en el asunto. Grant repitió que todo aquello se había investigado cuidadosamente y que yo estaba equivocado. Yo le dije que no importaba demasiado, y me fui. Incluso cuando me estaba marchando repitió que habían «investigado mucho».

Menos de un año más tarde, me enteré de que Cary iba a pasar por Nueva York y le llamé a su hotel. «¡No te gustó mi película!», dijo casi al instante. Mentí totalmente, pero él no quería escucharme. «No», dijo, «No te gustó mi película, pero da igual porque ha sido muy rentable y mucha gente la disfrutó. ¡Pero yo sé que *a ti* no te gustó!» Por medio de un mensajero, le mandé las monografías que yo había hecho sobre Hawks y Hitchcock que había publicado recientemente el MOMA, en las cuáles ambos directores hablaban de él con cariño, y aparecía en muchas de las fotos. Me llamó para darme las gracias, y se maravilló de lo extenso de la obra de ambos. No volvimos a hablar de *Suave como visón*. Aunque recuerdo su ligero toque de exasperación cuando dijo, hablando de mí, «Este tipo no tiene ni idea...», hablando de lo mucho que se esforzaba como productor de sus películas. Porque por supuesto, tenía razón. No tenía ni idea. Resulta que supervisaba insistentemente sus proyectos, algo que no gustaba mucho a Blake Edwards, por ejemplo, aunque la película que hicieron juntos (*Operación Pacífico*) convirtió a Edwards en un director rentable de la noche a la mañana, gracias a lo cual le confiaron *Desayuno con diamantes*, otro éxito y una de sus más películas características.

Después de mudarme a Los Ángeles a mediados de los sesenta, Cary nos invitó en cierta ocasión a mi esposa de entonces, Polly Platt, y a mí a que nos uniéramos a él y a su esposa (por aquél entonces) Dyan, para ver un partido de béisbol: los Dodgers, con el legendario Sandy Koufax de pitcher. Polly había conocido a Cary

cuando me enviaron a Hollywood para un par de reportajes en 1962 y ella me acompañó. La llevé a su despacho de la Universal; él cogió el teléfono justo cuando nos estábamos sentando. Mientras esperábamos, me acerqué a ella y le pregunté si estaba nerviosa. Ella dijo que estaba aterrorizada. Justo en ese momento, Cary colgó y nos miró por encima de su mano izquierda, diciendo, en un tono de lo más dramático: «¿Qué estáis cuchicheando, pareja de cotillas?» Polly tartamudeó algo, pero él se mostró tan agradable y conciliador como siempre. Echó un vistazo a mi chaqueta y dijo: «¿Brooks Brothers?» Le dije que sí, sorprendido. «Recién sacada del armario, ¿verdad?» Asentí. «Claro, yo hago lo mismo. Sienta como un guante» (aquello me recordó que en una ocasión yo había reconocido la camisa de Brooks Brothers que se pone en la escena del hospital en *Con la muerte en los talones*).

Un rato después, Polly y yo estábamos aparcando nuestro coche en el aparcamiento de la Universal, como nos había pedido Cary. Entonces nos recogió en su Rolls Royce y, sentado junto a Dyan, nos llevó al estadio de los Dodgers y de vuelta a nuestro coche esa misma tarde. Y nos trajo todos los perritos calientes. Ni Polly ni yo éramos aficionados al béisbol, como parecían serlo tanto Cary como Dyan (estuvieron haciendo comentarios bastante precisos durante todo el partido), lo cual lo hacía todavía más divertido para nosotros, aunque no tuviéramos ni idea de lo que estaban hablando.

Dyan Cannon fue la penúltima esposa de Cary; después de la actriz Virginia Cherrill entre 1934 y 1935 (fue la conmovedora protagonista de *Luces de la ciudad*, de Chaplin); la heredera Barbara Hutton, también en la década de los treinta; y la estrafalaria y simpática actriz Betsy Drake a finales de los cuarenta y durante los cincuenta. Lo cierto es que sólo vi a Cary y a Dyan juntos dos veces, pero por alguna razón siempre tuve la sensación de que Cary estaba más enamorado de ella que ella de él. Parecía idolatrarla y hacer todo lo que ella le pidiese, y ella parecía disfrutar de poder presumir de tenerlo como novio: «¡Cántales esa canción, Archie!», le decía mientras volvíamos del partido. En su primera época como actor de teatro, como zancudo en Londres y en los *music-halls* británicos, su nombre había sido Archie Leach; «Cary» salió de uno de sus primeros papeles en el teatro, y el «Grant» simplemente lo escogió (en *Luna nueva*, de Hawks, hay una referencia oculta a esto cuando el personaje de Grant le dice a alguien por teléfono: «¡Oiga, la última persona que me dijo *eso* fue Archie Leach, el día antes de que lo *ahorcasen*!») La anciana madre de Cary, que nunca abandonó Bristol (todavía estaba viva cuando volvíamos de aquel partido de béisbol, y llegó a vivir hasta los noventa y seis años) le había llamado sin duda Archie en alguna ocasión.

A Cary pareció gustarle la idea, e hizo exactamente lo que Dyan le había pedido: cantó una alborotada canción de *music-halls* inglés; lo hizo hasta el final, con mucho gusto y sentido del humor, pero sin tomárselo a broma. Había un gran cari-

ño en la manera en que la cantaba para Dyan, y ella parecía estar tan encantada como nosotros, que estábamos en el asiento de atrás. Me sentí maravillado y extrañamente conmovido al mismo tiempo. Es uno de mis mejores recuerdos de Cary Grant; estar detrás de él en su Rolls Royce, viendo sólo un lado de su cara y su nuca, y de vez en cuando sus ojos en el retrovisor, mientras se entretenía cantando para nosotros aquella vieja y cursi canción cómica a grito pelado.

Aquello fue a principios de 1965. Al año siguiente se retiró de la pantalla, y yo dirigí mi primera película. En cinco años, tanto su matrimonio como el mío se terminaron. El suyo daría como fruto una preciosa hija, Jennifer, a partir de entonces el principal foco de atención y cariño en su vida, y del mío nacieron dos hijas maravillosas. Ambos divorcios fueron largos, algo turbulentos y amargamente largos. Dyan ganó en el juicio la custodia de Jennifer, al igual que Polly con nuestras hijas. Recuerdo que por aquella época, Cary me dijo por teléfono, algo triste: «Ya sabes, al final las mujeres siempre ganan, Peter. Así que más te vale rendirte y darles lo que quieren; lo van a conseguir de todas formas». Así que, aunque yo estaba en la veintena y Cary rondaba los sesenta, tuvimos mucho en común durante los siguientes veinte años como divorciados y padres primerizos. Puesto que él tenía experiencia y yo era un chaval, me ayudó muchas veces con su sabiduría duramente adquirida y su innata amabilidad, tanto en los éxitos como en los tropiezos que tuve a lo largo de mi carrera.

Todas las conversaciones íntimas que tuvimos, y algunas de las no tan íntimas, fueron por teléfono. Prácticamente casi todas aquellas charlas seguían el mismo esquema de rodeos. Cary se mostraba habitualmente suspicaz, desconfiado, pero después de unos minutos se soltaba y empezaba a abrirse más y más. La mayoría de sus consejos para una vida mejor me llegaron a través del auricular. «¡*Nun-ca* te pongas las manos en la *cara*!», decía, como una forma de prevenir cualquier tipo de erupciones cutáneas. Una vez le dije que había dejado de fumar, y él dijo: «Eso está bien; ¡significa que ya vuelves a *quererte* a ti mismo!»

En otra ocasión, antes de que yo hiciera una película (y estando casi arruinado), llamé a Cary para decirle que, para un artículo que estaba escribiendo para una revista, Polly y yo íbamos a alojarnos durante cuatro días en la suite presidencial del Beverly Hills Hotel, con todos los gastos pagados. Él estaba encantado. «¡Lo primero que tienes que hacer», dijo, «es quitarte los *zapatos* con los pies y dejar que un montón de empleados los recojan!» Más adelante, cuando quise citar sus palabras en el artículo, me dijo que de ninguna manera, que no quedaría bien. En aquellos tiempos no se decía que algo así podía quedar «muy elitista», pero a eso era a lo que se refería. De todas formas, también dejaba entrever un gusto por el lujo de lo más humano. Solamente alguien que hubiera tenido que ganarse aquella comodidad

por medio de trabajo duro o intenso haría un comentario como aquél. En 1973, me pidieron que me sentase en un estrado junto a cientos de personas más en una ceremonia de Hollywood, y Cary me aconsejó: «¡Nunca *comas* mientras estés en un estrado!» ¿Por qué? «¡Porque estarán sacándote fotos *todo el rato*, y te sacaran una con la boca abierta y llena de comida, y *esa* será la foto que *usen*!»

Cuando Cybill Shepherd y yo fuimos atacados por la prensa, Cary me advirtió: «¿Quieres *dejar* de decirle a la gente que estás *enamorado*? ¡Y *deja* de decir que eres *feliz*!» Le pregunté por qué. «¡Porque *ellos* no están enamorados ni son felices!» Pero yo le contesté que pensaba que todo el mundo quería a alguien que está enamorado. «Pues no lo creas», respondió. «Recuerda esto, Peter, ¡al mundo no le *gusta* la gente guapa!» Lo intenso y profundo de su sabiduría en lo referente a lo destructivas que resultan la envidia y los celos me superaba. Yo estaba empezando a darme cuenta cuando, en cierta ocasión trágica, unos años más tarde, la única persona cercana que me llamó fue Cary Grant. «*Siento* muchísimo, querido Peter, que tengas que pasar por algo tan terrible». En aquel momento, su llamada significó para mí mucho más de lo que podía expresarle jamás.

Una vez le pregunté qué era lo que se sentía al pasar todos aquellos años viendo su propia imagen proyectada en tan grandes proporciones. Él no respondió realmente a la pregunta. Lo único que hizo fue asentir (estábamos juntos en alguna parte) y decir: «Pues sí, ¡se podría aparcar un coche dentro de mi *nariz*!» En otra ocasión, me relató una discusión que había tenido en un avión a finales de los treinta, en la que la otra persona le había soltado: «¡Pero quién se cree que es!» A lo que Cary sonrió, con algo de chulería, y respondió avispadamente: «¡Yo sé quién soy *yo*!» A principios de 1972, le llamé emocionado para decirle que mi nueva película, una comedia llamada *¿Qué me pasa, doctor?* iba a estrenarse en el famoso Radio City Music Hall de Nueva York, que en aquel año era todavía la sala más importante para entretenimiento familiar de calidad. De niño me encantaba ir al Music Hall con mis padres de vez en cuando como algo especial, así que el sitio tenía para mí cierto renombre. La respuesta de Cary ante la noticia fue: «Eso está bien; Yo he estrenado *veintiocho* películas en el Hall». Yo lo repetí asombrado, y él añadió, «Sí. Todas mis películas se estrenaron en el Hall».

A mí, aquel estreno me parecía de lo más apropiado, puesto que la película entroncaba sin duda en la tradición de comedia *screwball* en la que Cary había sido pionero en películas de Leo McCarey y Howard Hawks. De hecho, hablé de todo el proyecto con Grant, y le pregunté si estaría dispuesto a conocer a mi protagonista masculino, Ryan O'Neal, para darle algunos consejos. Cary aceptó, según dijo, con mucho gusto. Cuando Ryan volvió, le pedí que me contara que había pasado y él me dijo que el único consejo que Grant le había dado era que debía «llevar calzoncillos de seda durante el rodaje de la película». Ambos nos reímos, pero Ryan se

puso los calzoncillos de seda. Y gran parte de mi labor como director consistió en hacer que Ryan interpretase varias tomas y frases que básicamente imitaban o recordaban a Grant. Como Hawks había dicho siempre, «Cuando robes, roba a los mejores», y nunca ha habido nadie como Cary Grant en la comedia romántica. Y punto. Así que Ryan y yo estábamos creando conscientemente un tímido profesor con gafas al estilo de Grant. No recuerdo que Cary hablara mucho nunca sobre la película terminada aparte de darme la enhorabuena por su éxito, y que Ryan lo había hecho muy bien.

Hablando por teléfono sobre el Music Hall aquella primera vez, Cary me dijo: «¿Sabes lo que tienes que hacer? Ponerte una gabardina y unas gafas; bueno eso último *tú* no lo necesitas. Simplemente vete al Hall y quédate en la parte de atrás, ¡y contempla a *seis* mil *quinientas* personas riéndose con algo que has hecho *tú*! ¡Te sentará *de muerte*!» Por supuesto, fui (dos veces). Y (Cary tenía razón de nuevo) fue una de las experiencias más estimulantes que he tenido nunca. De aquellas veintiocho películas suyas que se proyectaron en el Hall, me preguntaba, ¿cuántas habría ido él mismo a ver con gafas y gabardina, para sentirse de muerte?

En la segunda mitad de los setenta, Warren Beatty estaba preparándose para hacer su versión de la película fantástica *El difunto protesta* (1941), de Robert Montgomery, con el nombre de *El cielo puede esperar* (1978) con un guion nuevo de Elaine May (y más adelante de Buck Henry). Warren, que intentaba convencerme para dirigir la película, me dijo que Cary Grant iba a interpretar al señor Jordan[3], el mensajero celestial al que había dado vida el también inglés Claude Rains en la película original. Le dije a Beatty que si Grant realmente iba a hacer la película, yo estaría sin duda interesado en dirigirla. Warren me lo aseguró: Cary iba a hacer la película. Decidí llamar a Grant y preguntarle si era verdad. No estaba en casa, así que le dejé un mensaje. Al día siguiente, un sábado, Beatty me llamó para decirme que estaba en mi barrio, preguntando si podía pasarse por mi casa a tomar un sandwich. Le dije que claro, y mientras estábamos en la cocina (Warren a punto de cortarse una rebanada de pan) sonó el teléfono y lo cogí allí mismo. Era Cary respondiendo a mi llamada.

Yo dije: «Ah, hola Cary», y empecé a hablar como si estuviera solo. Así que le dije a Grant lo que Warren había dicho y él contestó: «No voy a hacer esa *película*. Es decir, Warren sin duda *quiere* que la haga, y Warren me cae bien, ¡pero *no* voy a hacer esa película!» Como no tenía nada que perder, le dije: «Bueno, tampoco es un gran papel, ¿verdad?» Cary saltó al escuchar esto: «¡No, *no* es un buen papel! No tiene más que *largos* discursos y ningún chiste. Claude lo hizo bien en la película

3 El título original de la película de Montgomery es ***Here Comes Mr. Jordan*** (Aquí viene el señor Jordan) (N. de la T.)

original; *él* era bueno, ¡pero el *papel* no es muy bueno, la verdad!» Sintiendo la ira de Beatty detrás de mí, seguí insistiendo: ¿Qué tal si las escenas fueran rescritas para darle al personaje de Grant la habilidad de aparecer y desaparecer con solo desearlo? Y por lo tanto, sólo tendría que aparecer mágicamente para decir su frase, y desaparecer después. Y le pasaría todos los discursos al personaje de su ayudante, dejando a Grant aparecer sólo para rematar los chistes. «Sí», dijo Cary, «eso podría funcionar».

Tras conseguir que cediese ese poquito, continué dando ideas a Grant sobre cómo podría hacerse la película, pero principalmente sobre cómo tratar a su personaje. Sabía que él se preocupaba mucho de su aspecto, así que le sugerí que antes de que se le viera, podía escucharse su voz, como si fuera la de Dios durante toda una escena de introducción que tendría lugar en el cielo, con Beatty en medio de una nube, escuchando la voz de Cary pero sin ver a Grant durante largo rato. Y entonces, después de un tiempo, empezaría a verse a Grant entre pedazos de niebla y nubes, pero sin verle del todo claramente hasta después de mucho rato, apareciendo y desapareciendo a su antojo. Cary exclamó: «¡Eso podría *funcionar*!» un par de veces, así que le dije que por qué no reescribíamos para él en ese tono y a ver qué le parecía entonces. «No», dijo Cary, «Porque si lo reescribes especialmente para mí, y yo no lo hago, ¿qué pasaría contigo?» Yo le dije que yo votaba por reescribirlo para él y arriesgarnos. Cary dijo: «Bueno, eso ya os concierne a Warren y a ti». Y me deseó buena suerte antes de colgar.

Cuando me volví hacia Beatty, no tenía pinta de haberle hecho gracia. Todavía tenía el cuchillo del pan en la mano al decir, muy suavemente: «¿Sabes por qué no cojo este cuchillo, te lo clavo en el estómago y te saco las tripas?», «No», dije yo, «¿por qué, Warren?» «Porque», dijo él, «si yo hubiera estado en tu lugar, habría hecho exactamente lo mismo». Cary no hizo la película, ni yo tampoco, pero Warren tuvo mucho éxito con ella (como protagonista, productor y codirector junto con el coguionista Buck Henry), dando a James Mason el papel del señor Jordan (irónicamente, Dyan Cannon tuvo en ella uno de sus mejores papeles).

Grant no hizo ninguna de las numerosas películas que le ofrecieron durante los años posteriores a 1965. No iba a poder ser, porque Cary no quería que su aspecto envejecido alterase la imagen esencial que había proyectado en la pantalla desde 1932. Una vez me quejé, a finales de los setenta o a principios de los ochenta, de que nos conociéramos desde hacía tantos años y que mis dos hijas no lo hubieran conocido nunca, y él dijo: «Bueno, no querrás *asustar* a esos dos angelitos, ¿verdad? ¡Quiero decir que vendrán con la intención de conocer a Cary Grant y se encontrarán con un *vejestorio* en una *silla de ruedas*!»

En aquellos años, durante los que Dyan se lo puso muy difícil a Cary Grant para ver a su hija, había ocasiones en las que escuchaba a un Grant distinto hablando del

cine. En esos momentos, las películas le parecían bastante inútiles: eran sólo películas; ¿a quién le importan? no sirven para mucho. Había una ira contenida y un desprecio en sus palabras, no sólo por lo que decía sino por la forma en que lo decía. Había casi una sensación de traición en su tono de voz.

Al igual que la hubo cuando Sophia Loren vendió a la televisión los derechos de su exitosa autobiografía, en la que hablaba de manera bastante elocuente de su romance con Grant en los cincuenta. Cary se había enamorado muy seriamente de Loren durante el rodaje en España de *Orgullo y pasión*. Hablando de su aventura (que tuvo lugar cuando ella vivía con Carlo Ponti), Cary me dijo una vez: «¡Puedes estar seguro de que corté las dos orejas en alguna que otra plaza en España!». Yo dije: «Sabía que tenía que haber alguna razón para que hicieras *Orgullo y pasión*». Cary respondió, inteligentemente, «Pues sí, fue por eso». Inmediatamente después, ambos coprotagonizaron la película producida por el propio Grant, *Houseboat*, en cuya última escena sus personajes se casan en la pantalla. La ceremonia es uno de los momentos más irónicos de Grant, puesto que en la vida real, Loren acababa de rechazar su propuesta de matrimonio para casarse con Ponti. Después de que saliera el telefilme basado en el libro de Loren, le pregunté a Cary si no le resultaba algo extraño verse interpretado por otra persona en una película. «Sí, es algo extraño, pero *déjala*, pobrecilla, si necesita el dinero tan *desesperadamente*». Había algo más que una pizca de herido resentimiento en aquello; en la vida de Cary, Sophia Loren parece haber sido «la chica que se le escapó».

La única vez que vi a Cary realmente enfadado, de todas formas, fue cuando Chevy Chase, en una entrevista de Tom Snyder para la NBC, llamó a Grant «marica». Cary me dijo que no iba a dejar a Chase «salirse con la suya», y le espetó una demanda. «No tengo nada *contra* los homosexuales», me dijo Cary, «simplemente no *soy* uno de ellos». Recuerdo que le pregunté a Howard Hawks una vez en los sesenta si había alguna base para el rumor de que Cary Grant fuera gay. Hawks, que había hecho cinco películas con Grant por aquel entonces, se limitó a resoplar y a arrugar la cara como si aquello fuera la tontería más grande que hubiera escuchado aquella semana. «Cada vez que lo veo está con una chica más joven colgada del brazo». Hawks negó con la cabeza. «No, eso es simplemente ridículo». La demanda de Chase se resolvió finalmente fuera de los tribunales. «Chevy no pretendía causar ningún daño», me dijo Cary. «Simplemente se portó como un estúpido. Se ha disculpado. De hecho, por supuesto, me hizo un *favor*». ¿Y eso? «Llevo toda la vida igual», prosiguió Grant. «Un tipo lleva a su chica al cine y ahí estoy yo, y la chica dice que le gusto, así que el tipo dice, "¡He oído que es *marica*!" Bueno, pues me ha hecho un favor, ¿no te parece? Porque si alguna vez me paso por su ciudad, ¿quién crees que será la primera en pasarse por el hotel a ver si es *cierto*? ¡Su chica! ¡Me ha hecho un *favor*!, ¿ves?»

Siempre que veía a Cary, o hablaba con él, durante su último matrimonio, con Barbara, parecía y sonaba contento y satisfecho. Me dijo que había tenido suerte al encontrarla. Las dos o tres veces que los vi juntos, ambos parecían estar totalmente encantados de estar el uno con el otro. Por supuesto, Jennifer seguía siendo la niña de sus ojos, pero como todos los adolescentes, necesitaba su independencia, y Cary era un padre muy cuidadoso, que inteligentemente le permitía tener su propio espacio cuando era necesario. Ella tenía sólo veinte años cuando él murió, pero yo creo que los últimos veinte años de la vida de Cary fueron los más satisfactorios, y sin duda los más tranquilos.

Y no es que no siguiera siendo de vez en cuando suspicaz y desconfiado. Me invitó a que fuera con él y Barbara a las carreras, cierta tarde dos años antes de su muerte. Como Stanley Donen también estaba invitado y vivía tan sólo a una manzana o dos de donde vivía yo, Cary le preguntó si podía recogerme y llevarme con él al hipódromo. Y así fue. Recuerdo que en el camino de vuelta, Stanley comentó lo asombrado que estaba de la forma física de Cary, sobre todo considerando que Grant siempre había jurado que el único ejercicio que practicaba era hacer el amor. Donen dijo que, hasta donde él sabía, era verdad.

Fue una tarde agradable, todos muy educados. Sorprendentemente, apenas se habló de cine, y sólo hubo un interés ocasional en los ponis. Apuestas pequeñas. Buena comida. En un momento dado, yo estaba hablando con Barbara (que estaba sentada frente a mí, con Cary a su lado) acerca de un antiguo sistema de calendario con el que estaba fascinado tras haber leído sobre él en un par de libros de Robert Graves. Puesto que era un calendario más bien pensado para las mujeres, Barbara estaba de lo más interesada pero yo me di cuenta de que Cary estaba prestando cada vez menos atención a su conversación con Donen y el director y productor Mervyn LeRoy, que estaba por allí. Finalmente, Grant se volvió hacia mí, algo irritado, y dijo: «¿De *qué* va todo *eso*?» Empecé a explicárselo, pero me di cuenta de que no le interesaba en absoluto. La impresión que tuve fue que Cary pensaba que yo estaba usando el calendario como una forma intelectual de tirarle los tejos a Barbara, y eso le molestaba. Dejé el tema.

En otra ocasión, cuando su hija tenía unos diecinueve años, le comenté a Cary que nos conocíamos desde hacía muchos años y yo nunca había conocido a su hija. Él respondió inmediatamente: «¡Sí, y conociendo tu predilección por las mujeres jóvenes, espero que no la conozcas *nunca*!» (No la conocí hasta siete años después de la muerte de Cary, y le comenté a Jennifer aquella anécdota. Ella se rió melancólicamente).

En 1984, para celebrar que Cary cumplía ochenta años, Barbara grabó una cinta en la que todos sus amigos le decían: «¡Feliz cumpleaños, Cary!» de la manera que quisieran. Me incluyó a mí, y además me pidió, si no me importaba, hacer mis imi-

taciones de Hawks y Hitchcock, diciendo: «Cumpleaños feliz». Como ambos habían muerto, y a Cary le parecía que mis imitaciones eran precisas, ella estaba segura de que le gustaría que se los recordasen. Así que lo hice, y a Cary le encantó, me lo dijo él mismo, además de darme las gracias personalmente por las tres felicitaciones. «Vamos, hazme a Howard», dijo, como ya había dicho varias veces. Hawks y Hitchcock eran sus directores favoritos, y aunque era muy normal imitar a Hitchcock, prácticamente nadie sabía cómo sonaba la voz de Howard Hawks. Así que yo imitaba a Howard y Cary se reía, gritando: «¡Dios, hablas igual que *Howard*!» Aquello significaba, para ambos, devolverlo a la vida durante unos segundos, un recuerdo chocante pero agradable, puesto que los dos habíamos querido mucho a Hawks, y echábamos de menos su voz y su presencia.

Al año siguiente, envié a Cary por su cumpleaños una figura suya de medio metro de poliestireno hecha por una artista florista de California. Se parecía bastante al Cary mayor, con el pelo blanco y gafas de montura blanca. Aproximadamente una semana después, Cary me llamó emocionado. «¡Petah![4] Barbara y yo *acabamos de volver* de Barba-dos y al entrar en el salón había un montón de *rega-los* que no he *abierto* todavía. ¡Y Dios mío, sentado al piano hay un *Ca-ry Grant pequeñi-to*!» Acentuó todas las sílabas de las tres últimas palabras demostrando estar absolutamente encantado, me lo agradeció efusivamente, y entonces me preguntó si había visto la figurita antes de enviármela. Le dije que no. Cary me preguntó entonces si querría pasarme por allí para ver aquel «Ca-ry Grant pequeñi-to», pronunciando aquellas tres palabras exactamente igual que antes.

Así que una tarde, dos días después, fui en coche hasta su casa estilo rancho de color blanco en lo alto de Beverly Hills. La luna brillaba mucho, y yo salí de mi coche al enorme aparcamiento asfaltado que había frente a la sencilla casa de rústico diseño y un único pero extenso piso. De hecho, la luna estaba tan bien situada mientras caminaba hasta la entrada, que no pude dejar de pensar que el efecto pictórico cinematográfico resultaba absolutamente perfecto mientras me acercaba a la casa de Cary; por primera vez, me di cuenta de pronto, a pesar de que lo conocía desde hacía veinticuatro años por aquel entonces.

El mayordomo me dio la bienvenida, y al entrar, eché un vistazo al pasillo que había a la derecha. Cary y Barbara se acercaban lentamente, cogidos del brazo, ambos radiantes. Después de saludarnos, me llevaron al salón, donde el «Ca-ry Grant pequeñi-to» (como volvió a llamarlo una vez más) estaba todavía colocado en el piano, y se parecía efectivamente a Cary, en un estilo caricaturesco, vestido con un

---

4 Trascripción fonética de la forma en que sonaría el nombre «Peter», pronunciado con un marcado acento británico (N. de la T.)

esmoquin. Posó junto a él un instante, haciéndose una foto para mí. Sus ojos brillaban de alegría. Había tantos regalos sin abrir por la habitación que parecía que la Navidad no hubiera pasado, aunque era finales de enero o principios de febrero.

Un rato después, le pregunté si podía prestarme su teléfono para hacer una llamada rápida. Estaba preparando una película para la MGM y llevaba retraso en mi llamada a su presidente, Frank Yablans. Grant era miembro de la junta directiva de la MGM, y pronunció con afecto el nombre de Frank, y entonces dijo: «¡Yo le llamaré por ti! ¡Eso le *impresionará*!» Se rió maliciosamente, y entonces me llevó, maquiavélicamente, hasta el teléfono del vestíbulo, marcó el número de la MGM, preguntó por «Frank Yablans, por favor», y entonces, cuando la secretaria respondió, con un perfecto aplomo a lo Cary Grant, dijo, «Hola, llama-ba en nombre de Petah Bogdanovich, ¿podría hablar el señor Ya-blans con él *ahora*?» Hubo una pausa y entonces Cary dijo: «Sí, *soy* yo». Me guiñó el ojo; la secretaria había preguntado obviamente si era Cary Grant. «Muy bien, queri-da...» Una pausa. «Sí, puedes decirle que soy *yo* llaman-do por Petah». Una pausa. «Está bieeen...» Tapando el auricular, me dijo que la secretaria estaba comprobando si Yablans podía coger el teléfono, estaba en una reunión y hablando por otra línea. Cary parecía estar pasándoselo estupendamente, y pareció verdaderamente defraudado cuando la secretaria volvió y le dijo que Yablans volvería a llamar porque no podía contestar en aquel momento. «¿No puede, querida? Está bien». Y le dio las gracias, colgó y me dijo que Yablans debía estar en una reunión importante; se encogió de hombros. «Qué pena; lo hemos intentado», dijo, y yo le di las gracias. (Lo que ninguno de los dos sabíamos entonces era que por aquel entonces soportaba una tremenda presión en la empresa, y que su dirección de la MGM estaba a punto de terminar. Ni tampoco que yo nunca haría la película con ellos).

Volvimos al salón; Cary se sentó en un gran sillón y Barbara se situó cómodamente en el brazo de éste, rodeándolo a él. Yo me senté en una silla con respaldo y les informé del lío en que me encontraba por aquel entonces. Cary me preguntó qué pasaba y, para mí, pensé que si Cary sabía lo que estaba pasando a este respecto, quizás pudiera ayudarme. De hecho, yo estaba un poco desesperado porque la película de estudio que acababa de terminar, *Máscara*, con Cher, había coincidido con un conflicto empresarial, tanto interno como externo, con otra compañía. Todo el asunto era por los veinticinco minutos de música de Bruce Springsteen, justo en la cima de su enorme éxito con su disco *Born in the U.S.A.* Habíamos usado varias de sus canciones cuando el disco no sólo estaba en el número uno, sino que todos y cada uno de los discos que había grabado Springsteen estaban en la lista de los cuarenta discos más vendidos. Y, en aquel momento, Springsteen no había permitido a casi nadie utilizar su música en una película, y mucho menos sus mejores y más conocidas canciones.

Cary escuchó muy atentamente. Puesto que el estudio era la Universal (donde lo conocí y donde él y su compañía habían tenido un contrato de producción durante años) y como Lew Wasserman era todavía el jefe allí, y todavía era el hombre más temido y respetado en Hollywood (y al que de hecho le gustaba mi película), esperaba que Grant pudiera quizás intervenir en última instancia de alguna manera a mi favor. Si la situación se hubiera producido en una de sus películas (*Vivir para gozar*, por ejemplo, o *El asunto del día* o *People will talk*) Cary Grant se habría puesto sin duda del lado de los artistas antes que del dinero.

Pero esto no era una película. Cary tenía una expresión de considerable empatía en su rostro, y cuando terminé mi trágico, irritante y frustrante relato, su cara estaba triste, y sus ojos llorosos, pero no estaba descorazonado. Me di cuenta de que tanto él como Barbara estaban afectados por lo absurdo de la situación, pero cuando terminé, lo único que dijo básicamente, aparte de un toque de genuina compasión, fue: «Bueno, estoy segu-ro de que al final *prevalecerá* el sentido co-mún». En mi tenso estado, casi arrastrándome, entendí por «sentido común» que eventualmente el estudio tendría que darse cuenta. Lo tomé como un voto para mi causa. (Y finalmente Cary tuvo de nuevo razón, aunque hicieran falta veinte años: en 2004, Universal sacó finalmente un DVD de mi versión con la música de Springsteen).

Pero en aquel momento, las cosas no podían haber ido peor. En un momento dado, en una desesperada carta a Wasserman, saqué el nombre de Cary y cité sus palabras, utilizándolas para subrayar mis argumentos. No sirvió de nada. Más tarde, me sentí mal por haber usado su nombre para algo, especialmente sin haberle pedido antes permiso. Supiera o no algo de la carta que le escribí a Wasserman, lo cierto es que no me preguntó de qué estaba hablando cuando le llamé para disculparme por usar su nombre en aquel asunto. Se limitó a tomárselo bien y decir que había oído que la película era magnífica, pero en sus palabras de perdón se intuía la sensación de que hubiera deseado haber podido ayudarme, arreglar la situación. Poco después, le envié lo más valioso que podía darle: un cuadro de mi difunto padre, cada uno de los cuáles es para mí un tesoro. Me devolvió el favor haciendo una cosa que me había dicho que no hacía nunca a no ser que fuera algo verdaderamente importante: me escribió una carta. Estaba elegantemente mecanografiada en su papel azul personal, con su nombre escrito muy pequeño en la parte superior. Había escrito el saludo con bolígrafo, «Querido Peter», y había firmado «Cary» al final. Entre medias había dos párrafos de alabanza hacia la obra de mi padre, en los que hablaba del placer que le proporcionaba levantarse cada mañana frente a aquellos «vibrantes colores». Escribió que comprendía por qué le había enviado aquel regalo, y que no había sido de ninguna manera necesario. De todas formas, se alegraba de recibirlo y apreciaba la forma en que se lo enviaba. Su firma estaba debajo de las palabras «Con gratitud».

Hablamos después de aquello, por supuesto, e incluso me dijo que iba a poner en su testamento que, cuando él muriese, el cuadro de mi padre debía serme devuelto. Me opuse a ello y él me dijo que el regalo era para él y para aquél a quien él quisiera legarlo. Me dio las gracias de nuevo, aún más efusivamente.

De todas formas, la última vez que estuve junto a Cary en persona fue la tarde que fui a su casa a ver el «Cary Grant pequeñito» y le conté mis problemas. Él y Barbara me habían acompañado hasta la entrada, mostrando ambos su simpatía y comprensión. Cary parecía un poco más cansado y andaba algo más encorvado de lo normal, pero más agradable que nunca. Barbara volvió adentro y, con la luna llena iluminando directamente la casa, Cary me saludó con la mano una última vez desde la puerta. Cuando saqué mi coche, la gran puerta blanca principal se cerró y nunca volví a ver a Cary Grant.

Cuando me enteré, dieciocho meses después, de que había muerto en Iowa, preparándose para hacer una de sus *veladas* de entrevistas, me pareció en cierto modo conmovedoramente adecuado. La muerte de Cary Grant le llegó en el corazón del país que había adoptado al chico de Bristol llamado Archie y que durante cuarenta años lo había acogido en su seno, al igual que había hecho el resto del mundo. Barbara me dijo que habían estado hablando de que si Cary hubiera vivido tanto como su madre, todavía les quedarían otros trece años juntos. Y entonces, repentinamente, en el camerino, en Davenport, listo para salir, sufrió un ataque. Todo terminó muy rápidamente. Él cogió la mano de ella.

Cuando uno piensa en las carcajadas, los perspicaces retratos del alma humana y el puro placer que proporcionó a millones de personas en todo el planeta por medio de aquellas películas proyectadas en la oscuridad, el conjunto supone un legado considerable. Mirando atrás, casi dos décadas después de su muerte, queda una encantadora ironía en sus palabras cuando decía que hasta *él* desearía «poder ser Cary Grant», pues, por supuesto, aquello era exactamente en lo que se había convertido, y lo que permanecerá para siempre en el recuerdo. Y nunca habrá nadie como él, ni siquiera parecido.

CAPÍTULO 7

JACK LEMMON

Conocí a Jack Lemmon en enero de 1961, cuando le hice una breve entrevista en mi primer viaje a Hollywood, en el famoso Polo Lounge del Beverly Hills Hotel, que por aquella época era el epicentro del glamour. Por aquel entonces, Jack llevaba sólo siete años viviendo en Los Ángeles. Recordaba haberlo visto en la televisión neoyorquina a principios de los cincuenta, en un modesto serial en el que salía junto a su primera esposa, y más tarde en Broadway, en una versión no demasiado popular de la comedia clásica "Room Service". Lemmon era prácticamente el personaje juvenil cómico ideal. Sólo hablaba de él brevemente en mi primer artículo para "Esquire", pero un par de años más tarde, la revista me encargó realizar un perfil de Lemmon, así que me pasé dos semanas viéndole trabajar en la adaptación que Billy Wilder hizo de *Irma la dulce* con Shirley MacLaine.

Por supuesto, cuando se publicó aquel artículo, Lemmon había hecho diecisiete películas en ocho años, entre las que destacaba la primera que hizo, *Una rubia fenómeno*, en la que era «presentado» junto a Judy Holliday, con un guion original de Garson Kanin y dirigida por George Cukor. También está *Escala en Hawai*, protagonizada por Henry Fonda y dirigida por John Ford y Mervyn Leroy, por la que Lemmon (en la que sólo era su cuarta película) ganó el Oscar como Mejor Actor de Reparto. Otros populares trabajos que supusieron además grandes retos fueron la surrealista *Operation Mad Ball*, escrita por Blake Edwards; los dos clásicos de la comedia de Wilder, *Con faldas y a lo loco* y *El apartamento*; y el punzantemente doloroso y conmovedor retrato de un alcohólico de clase media-alta en la versión cinematográfica de Blake Edwards de *Días de vino y rosas*, un papel que reflejaba evidentemente los problemas del propio Jack con el alcohol durante cierta época de su vida.

Lo curioso es que yo había visto a Jack en persona por segunda vez (después de la obra de Broadway) una noche en 1959 cuando él y Wilder estaban rodando una

escena en el distrito de los teatros de Manhattan para *El apartamento*. Habían pedido un puñado de extras teatrales; yo era uno de ellos, pero no pude ni acercarme a Lemmon, que estaba esperando fuera mientras entrábamos todos (peor todavía, nunca pude encontrarme en la película terminada).

Jack fue uno de los últimos grandes actores con contrato en la historia del cine, empezando con uno de siete películas con Columbia. Cuando nos sentamos en el Polo Lounge, lo primero de lo que habló fue la razón por la que consideraba que sus películas de contrato con Columbia (esto fue a finales de la época del viejo sistema de estrellas de estudio) no habían tenido tanto éxito como las que (*El apartamento*, *Con faldas y a lo loco*) había hecho cedido a otras productoras. Dijo que «algunas de las películas de Columbia eran muy buenas, de hecho, pero creo que lo que fallaba eran los títulos. No, en serio, los títulos son importantes. Mira las que me han tocado a mí: *Una rubia fenómeno*, *Can't Run Away from It* y *Phffft*[1]». Sonrió. «Cuando estábamos rodando *Phffft*, detuvieron el rodaje a mitad del día para hablar del título. Todos tuvieron que esperar mientras se enfrascaban en una discusión de dos horas y media en el piso de arriba. Cuando salieron, le pregunté al director sobre el tema, y él me dijo que habían decidido quitar una "f"».

"Esquire" nunca llegó a publicar mi perfil de Jack, pero era más o menos algo así:

> «La primera vez que vine, pensaba que me estaban tomando el pelo», dijo Lemmon, animado. «Camerino *privado*. *Señor* Lemmon. Esta es su *silla*. Éste es su doble. ¿Doble para *qué*? Y por supuesto, su bungalow privado está fuera. Yo era un actor neoyorquino. Para mí, el teatro lo era *todo*. ¿Qué sabía yo sobre ser una estrella de cine?»
> Enfadado: «Me pongo furioso cuando me llaman cómico. No podría ponerme frente a un micrófono y contar chistes...»
> Cálido: «Andover es realmente una gran escuela. Espero poder enviar allí a mi hijo Chris. Además me lo pasé muy bien. El último año preparamos una revista musical; nunca olvidaré la letra que escribió un chiflado: 'Me voy a alistar en el Ejército / Y si Hitler me viera / Nunca, nunca me haría daño...' ¡Y se graduó!»
> Melancólico: «Mis padres se vinieron los dos conmigo cuando me mudé aquí. Papá estaba jubilado, así que vinieron, sin más. Estaban muy unidos; simplemente no vivían juntos cuando papá falleció».
> General: «Nací en Boston, pero nunca se me pegó el acento porque mis padres eran los dos de Baltimore. Pero recuerdo que cuando estaba en Harvard (estaba

1 El título original de la primera es *It Should Happen to You* (Debería pasarte a ti), la segunda podría traducirse como *No tienes escapatoria*, y la tercera es una onomatopeya, que reproduce un bufido (N. de la T.)

en el Ritz Bar) entró una universitaria. Llevaba calcetines largos, un abrigo de piel de camello; ya sabes, el equipo completo. Uno de los chicos la conocía y le dijo que se sentase con nosotros. Y ella dijo, y cito textualmente: 'No puedo; Mamuchi, Papi y Poopoo me esperan en el coche...' Me caí de la silla. '¿Mamuchi, Papi y Poopoo..?' Es genial».

Reverente: «Alec Guinness me escribió una carta después de *El apartamento* (cuatro páginas por lo menos, a mano) hablándome acerca de sus ideas sobre la interpretación, y de lo que yo había hecho. Yo estaba increíblemente contento y sorprendido de que aquel hombre hubiera dedicado su tiempo a hacer algo así. Esa carta tiene más valor para mí que cualquier otra cosa que haya recibido nunca».

Serio: «Antes jugaba un montón al squash. Dos o tres horas al día cuando estaba en Harvard. Pero aquí no puedo encontrar a nadie que sepa jugar».

El plató de *Irma la dulce*, que ocupaba todo el estudio 4 en las instalaciones de Samuel Goldwyn, era una recreación realista de una calle parisiense. Fue diseñado por el legendario Alexander Trauner. Esto fue entre octubre y noviembre de 1962. En la película, Lemmon interpreta a un gendarme francés que es despedido y sin darse cuenta de ello se convierte en el chulo de la mejor puta del barrio, un papel interpretado por Shirley MacLaine. Bruce Yarnell interpreta a su antiguo chulo, que es derrotado en una extensa escena de pelea que la compañía estaba filmando en el café «Chez Moustache».

Miércoles por la tarde. La escena: Jack Lemmon, sentado en una mesa de billar, tenía que recibir un sifonazo desde la otra punta del café por parte de Lou Jacobi. Al recuperar el sentido tenía que coger una bola de billar (de látex) y, tras un par de frases, situarse ante Yarnell y metérsela en la boca mientras éste se reía. Las putas, chulos y jugadores estaban por allí a modo de espectadores. El ensayo: «No tengo nada que decirte», dijo Billy Wilder. «Debería, porque soy el director, pero no se me ocurre nada. Alguien debería escribirme las frases». Lemmon estaba lanzando la bola al aire y mirando a Yarnell con el ceño fruncido. Sonó una campana que indicaba silencio. «Muy bien, intentémoslo uno vez», dijo Billy Wilder, imitando el sonido de un sifón: «Fshhh-fshhh-fshhh-fshhhh...» Lemmon (lanzando enfadado la bola al aire): «Ahora estoy enfadado. Ahora estoy enfadado de verdad. Y cuando me enfado, soy como un tigre». Yarnell (riéndose): «¿Habéis oído chicos? Es un tigre». Wilder (interrumpiendo) «Sí, bueno, eso es el *frase*, Bruce».

Lemmon dejó de jugar con la bola y se secó el sudor, nervioso. Actriz (interpretando a una puta): «Billy, ¿tenemos que reírnos cuándo le meta la bola en la boca?» Wilder: «¿Estás de *broma*? La *público* se tiene que reír. Esperemos. Yo soy como Hitchcock; intento meter *una chiste* en cada película». El equipo se rió. Lemmon

(dejando caer la bola): «Oh, oh, esperad, se me ha caído la bola». Wilder: «Ya, ensúciala un poco antes de metérsela en la garganta». Lemmon le pidió una esponja a Harry Ray, su encargado de maquillaje, y se humedeció con ella el pelo y la cara.

Las tomas: Wilder pidió otra bola. «Ha llegado la hora del espectáculo», dijo Lemmon, impaciente. El sifón no alcanzó la cara de Lemmon y le dio en el estómago. «Está bien, un momento», dijo Wilder. Sonaron dos toques cortos de campana. Wilder se dirigió a una actriz particularmente pechugona: «Susan, tienes que soltar aire, si no, no podemos ver el cara de Harriet». Durante las siguientes ocho tomas, el sifón seguía sin alcanzar la cara de Lemmon; su ropa estaba empapada, pero él no parecía darse cuenta.

«¿Sabéis cuál es la diferencia entre las de verdad y las de silicona?», preguntó Yarnell a nadie en particular. «Las de silicona saben a goma». Toma 12: «Vamos, chicos», dijo Wilder. «Es la típica escena del sifón que ya hemos hecho antes». El sifón finalmente chorreó bien. «Positivad esa», dijo Wilder. Cuatro o cinco putas empezaron a chillar y a perseguirse unas a otras por el plató. «Ojalá tuviéramos ese clase de público en los preestrenos», dijo Wilder.

Lemmon salió del café andando tranquilamente; uno de los extras se le acercó y empezó a hablar con él. El actor le estaba contando a Lemmon algunos de sus problemas y él le escuchaba con atención. Cuando el joven le mencionó que pensaba que Lemmon iba a ganar otro Oscar por su interpretación en *Días de vino y rosas*, Jack hizo como si estuviera contestando al teléfono. «Hola, operadora», dijo, «No se oye bien; no puedo escuchar una palabra de lo que dice...» El extra se rió calladamente. Lemmon se excusó, titubeando, y se marchó. Siempre que podía, Lemmon se retiraba a un piano vertical que había fuera de su camerino móvil y practicaba para una aparición televisiva que iba a hacer en el *Dinah Shore Show*. «¿Por dónde iba?», decía, mientras dejaba su cigarrillo sobre el borde de la tapa del piano. Cerca de allí, varias actrices tarareaban al ritmo de la música.

Lemmon volvió a colocarse el cigarrillo en la boca y, entornando los ojos para ver entre el humo, tocaba el estribillo suave y pausadamente. Sus ojos estaban humedecidos por el humo, y sacándose el cigarrillo de la boca, se los frotó. «Siempre había querido tocar el piano con un cigarrillo en la boca», dijo, mientras seguía frotándose los ojos. «Pero Hoagy Carmichael es el único que puede hacerlo. Debe tener ojos de cristal».

La escena: Yarnell, con la bola en la boca, tenía que recibir repetidos puñetazos en el estómago por parte de Lemmon. Ensayo: «Está bien, Bruce», dijo Wilder. «Ponte la bola en la boca, como le dijo el marinero a la señorita». Lemmon, (impaciente, haciendo una señal a Yarnell con la cabeza): «No tuvo que aprenderse su papel, ¿sabéis? Sólo tuvo que dar las medidas de su boca». Y después, a Wilder: «¡No tengo que ir a tope ahora, ¿verdad, Gadg?!» (Una referencia al apodo del director

Elia Kazan, diminutivo de «gadget»[2]) Wilder: «¡¿Gadg?! ¡Muchas gracias, señor Tony Randall!» Shirley MacLaine estaba observando, fuera de plano. «Muy bien», dijo Wilder. «Vamos a pasarlo a celuloide». Las tomas: Lemmon pegó un puñetazo a Yarnell, que emitía sonoros ruidos de frustración mientras intentaba quitarse la bola de la boca. En una de las tomas, Lemmon se torció la muñeca. Se la agarró con la otra mano para mitigar el dolor. Wilder le preguntó si estaba bien y si quería parar un rato. Lemmon dijo que no vehementemente y bromeó torpemente sobre la lesión. Se reanudó el trabajo. MacLaine se echó a reír sonoramente y se fue tropezándose por el plató, intentando contener la risa. Varias tomas frustradas después, seguía riéndose, tapándose la boca con la mano. «Es lo más divertido que he visto nunca, Billy», dijo, secándose las lágrimas «¿Lo dices en *serio*?», dijo Wilder. «Por favor, Shirley, vete a otro plató. Vete a ver *Toys in the Attic*» [la estaban rodando en el plató de al lado]. Entonces: «Si lo haces bien esta vez, Bruce, te daré el número de teléfono de Lizabeth Scott». MacLaine (todavía riéndose): «Es para partirse, Jack. Simplemente es para partirse». Lemmon (distraído): «Gracias a Dios. Más vale que lo sea». Justo antes de la onceava y última toma, Lemmon se fue solo a una esquina del plató, para prepararse. «Hijo de perra», murmuraba. «Hijo de perra».

Martes por la tarde. El día de las elecciones de 1962. La escena: En el bar; Lemmon y MacLaine en primer plano, Jacobi detrás. Tras varias copas, Lemmon debía pedirle a ella que se tomase la noche libre de sus labores callejeras; ella se niega y se va. Ensayo: Lemmon repasaba su texto con la *script*; intentó leerlo de varias formas distintas. Cerca de allí, Wilder flirteaba con una bailarina de *striptease* japonesa, Tura Satana: «Lo nuestro sería imposible», dijo, «porque en algún momento me acordaría de Pearl Harbor». Lemmon se llevó a Wilder para comentar una escena, diciéndole que prefería no besar a MacLaine porque no encajaba con el estado de ánimo de su personaje. Tras unos minutos de debate, encontraron la forma de rodar el beso de manera que los dos estuvieran satisfechos. El actor sugirió tentativamente algo de acción, y antes de que Wilder pudiera dar una opinión, él mismo rechazó la idea. «¿No, verdad?», dijo. «Está bien».

Lemmon le dijo al director que estaba entusiasmado porque tocaban escenas con diálogo. «Oh, estás hecho un payaso encantador», dijo Wilder, sonriendo. MacLaine llegó y se colocó fuera de plano, esperando a hacer su entrada. Le pregunté a Lemmon si le frustraba verse a sí mismo en la pantalla. Él encendió, nervioso, un cigarrillo mentolado. «A veces me río conmigo mismo en una escena; pero muy pocas veces», contestó. «E incluso entonces no me estoy riendo realmente, más

2 «Artilugio», «chisme» (N. de la T.)

bien estoy diciendo 'Sí, esto funciona'». Dio otra calada a su cigarrillo. «¿Alguna vez has visto a un comediante contarle un chiste a otro?» preguntó Lemmon, nervioso. «Cuando llega al final, el otro no se ríe, dice: "Eso tiene *gracia*, tiene *gracia"*. Está analizando». Asintió dos veces. «Perdona», dijo educadamente, y se fue a tomar posición en la escena. Sonó la campana.

Dean Martin se presentó por sorpresa y se pasó allí un rato, de visita, a lo que Lemmon no prestó demasiada atención, incluso cuando Dean le dio una palmada en la espalda, y sonrió cuando Martin besó sonoramente a MacLaine (véase el capítulo sobre Martin). Joe La Shelle, el director de fotografía, le preguntó a Lemmon si iba a llevar su sombrero así de inclinado durante toda la escena. Lemmon se volvió a él sin prestar mucha atención: «Perdona Joe, ¿podrías repetir la pregunta? No estaba escuchando». Sonó la campana.

Wilder le pidió a Jacobi que practicase sirviendo las bebidas. El actor, nervioso, así lo hizo. Wilder: «Demasiado pronto, Lou. Cuenta hasta cuatro y empieza a servir. ¿Puedes hacerlo?» Jacobi asintió. «Déjame escucharte hacerlo». Jacobi contó hasta cuatro. «¡Magnífico!», gritó Wilder. «Pero *más despacio*». Lemmon sonrió a Jacobi con empatía. «Ahora da tres enormes pasos hacia delante». Jacobi sonrió comprensivamente. «Muy bien. Ahora, Jack Lemmon», dijo Wilder. «¿Estás listo, Ganador de una premio de la Academia, tres veces nominado y dos veces fastidiado por competidores de muy inferior talento?» Lemmon asintió.

MacLaine fastidió las primeras tres tomas, porque tenía problemas con el *atrezzo* y el texto. «No sé qué coño estoy haciendo», dijo, sin tomárselo muy en serio. Lemmon la miró con expresión vacía. Tras varias tomas más, Wilder afirmó: «Esta es la compañía más lenta de Hollywood. Stevens empezó *La historia más grande jamás contada* la semana pasada, y Jesús ya ha tenido su bar mitzvah». Sonó la campana.

Tras otras dos tomas no válidas, Dean Martin se marchó y Lemmon frunció el ceño, gruñendo para sí mismo: «Estoy actuando, estoy actuando». Finalmente, se completó la toma y se positivaron dos copias, una de ellas a petición de Lemmon. Era el día de las elecciones: «Muy bien, chicos», dijo Wilder, «votad por [el gobernador Pat] Brown y vayámonos a casa». Lemmon se marchó del plató dando un paseo, tras quitarse la chaqueta. «Tengo mis dudas sobre la escena», dijo, preocupado. Asintió con la cabeza. «Sí, tengo que verla en la sala de montaje antes de estar seguro de que salió bien».

Enfrente del estudio 5 está el camerino permanente de Jack Lemmon, un pequeño y acogedor apartamento, aunque escasamente amueblado. Lemmon se sentó tras una gran mesa blanca, y Dick Carter, su agente de prensa y yo nos sentamos en un extenso sofá. Llamó a su mujer (la actriz Felicia Farr) para asegurarse de que iba a

quedar con nosotros para cenar, se tomó un par de copas, y habló de la necesidad de «darse un respiro» después de un día de rodaje. «No puedes simplemente irte a casa», dijo. Después de un rato, Wilder, Jacobi, una actriz y un ayudante de dirección entraron repentinamente en el camerino. Se les ofreció asiento, bebidas y galletitas saladas a todos, bromearon, contaron historias (la mayoría verdes). Lemmon escuchaba en silencio, repantigado en su silla. Contribuyó con una historia. Media hora después, todos se fueron. Lemmon se dio una ducha («Sólo será un minuto; no quiero que Feleesh espere sola»), se puso una chaqueta deportiva, pantalones de color caqui y un suéter («Podríamos ir a Chasen's o algo así, pero no tengo otra ropa aquí»), y salimos. Se metió en su Jaguar XKE de color beige, se colocó la gorra con estilo y, con la capota bajada, condujo hasta Chianti's, un pequeño restaurante italiano no muy lejos del estudio. Yo lo seguí con mi coche. Cuando llegamos, me sugirió que aparcase junto a la acera en lugar de en el aparcamiento porque, dijo, le habían forzado la cerradura del coche una vez que lo había dejado allí. El dueño del restaurante salió y nos advirtió que no aparcásemos junto a la acera porque había una señal que lo prohibía. «Llevo aparcando ahí dos semanas», dijo Lemmon, sorprendido, «nunca me había fijado en la señal».

Entramos. Los empleados trataban a Lemmon como a un cliente habitual y Lemmon los trataba como a viejos amigos. En una de las primeras mesas, una niña pequeña se puso de pie sobre su asiento. «Ahí está Jack Lemmon, mamá», dijo susurrando, asombrada. Sus padres echaron un vistazo. Lemmon no se fijó. Estábamos sentados en una cabina, al fondo. Pedimos unas copas y poco después, llegó Felicia Farr Lemmon, una mujer alta, esbelta, de aspecto decidido y con un sedoso pelo de color ámbar, llevando un conjunto beige y un collar de perlas alrededor del cuello. Jack la besó y le dijo que estaba preciosa. Pedimos entrecots a la pimienta. Jack me dijo que se acababan de casar un mes antes en París; Wilder había sido su padrino. Pedimos más bebidas: martinis. Hablamos de nombres propios, y Jack me dijo que el verdadero nombre de Felicia era Olive. «Olive Lemmon», dijo, sonriendo. «¿Qué te parece?» Sirvieron la comida. Empezamos a hablar de literatura; los dos Lemmon dijeron que leían bastante. Felicia dijo que cuando era pequeña, solía llevarse libros siempre que visitaba a algún pariente por lo mucho que se aburría. Lemmon la miró sorprendido y la besó suavemente en la mejilla. Mencionó que él leía muy rápidamente y que por lo tanto a menudo se preocupaba por lo que se le quedaba. «Lo hago todo demasiado rápido», dijo. «Leer, hablar, fumar, comer, todo. Leo en el baño todas las mañanas», dijo, maliciosamente. «Mamuchi, Papi y Poopoo me enseñaron a ir al baño todas las mañanas, sin falta; a veces no hago nada, pero siempre voy».

Empezamos a hablar de los artículos escritos sobre él. «Soy muy mal material de prensa», dijo Lemmon, cortando un pedazo de su entrecot. «Siempre están inven-

tándose cosas sobre mí para que parezca más interesante. Escriben artículos como 'Las diecisiete reglas del soltero de Jack Lemmon' y cosas así. Seamos sinceros, soy actor, me encanta mi trabajo y eso es todo». Felicia sonrió. «Es cierto, no somos interesantes. ¿Por qué no escribimos un artículo sobre ti?» Jack se rió y dijo que esa era una gran idea.

Le pregunté acerca de su difunto jefe, Harry Cohn, que dirigió durante años Columbia Pictures, y uno de los hombres más temidos de la industria. «Nos llevábamos bien», dijo Lemmon, terminándose su copa. «Era un gran tipo. Directo. Maleducado. Pero era un tipo duro; y era honesto». Felicia lo miró con escepticismo. «Era incapaz de apuñalar a nadie por la espalda», siguió Lemmon. «Te decía las cosas claras y entonces tomaba sus medidas. Y no creo que respetase a nadie que lo tratase como a un jefe. Nunca le vi con una fusta en la mano, ni con el puño cerrado». Felicia le dijo a Jack que pidiese otra copa. Lo hizo.

Después de la cena, Jack le dijo a Felicia que pensaba que Lou Jacobi lo estaba pasando mal en el rodaje, y le sugirió ir a su hotel para animarlo un poco. Ella sonrió y dijo que aquello le parecía bien. Jack se disculpó un momento para hacer una llamada. Su mujer observó como se marchaba un instante, y entonces se volvió hacia mí con una marcada sonrisa. «Jack es incapaz de creer que exista una mala persona», dijo. «Me veo obligada a ser la cínica de los dos. Simplemente se niega a ver algo de malo en una persona. En ese sentido es un poco como un niño». Dio un sorbo a su copa. «A Jack siempre le duele profundamente cuando alguien se comporta de forma cruel. Y le sorprende. Nunca cree que alguien pueda estar intentando aprovecharse de él. Mis amigos se sorprenden de lo prudente que me he vuelto. Antes no era tan pragmática».

De camino al hotel de Jacobi, yo fui con mi coche siguiendo al de Lemmon, y su mujer, en un Lincoln Continental, me seguía a mí. Cuando nos estábamos acercando al hotel, en Sunset Boulevard, un coche con dos mujeres giró inesperadamente a la izquierda. Lemmon frenó rápidamente, y yo hice lo mismo, pero Felicia no se dio cuenta y me dio un ligero golpe. Condujimos hasta la entrada del hotel, seguidos por las dos mujeres. Cuando aparcamos, Lemmon se dirigió hasta ellas a grandes pasos. La conductora sacó la cabeza por la ventana y se disculpó. «¿Sabía que podía haber provocado un accidente girando así?», dijo Lemmon. «Sí, lo siento mucho», repitió ella. «Bueno, más le vale», respondió él, malhumorado. Las dos mujeres se fueron de allí, avergonzadas. Lemmon sonrió y vino hasta donde yo estaba. «No sé si será por la película o qué», dijo, riéndose frívolamente, «pero juraría que esas dos eran putas».

Arriba en el hotel, Jacobi y su mujer, algo soñolientos, estaban vestidos, y habían pedido champán. Lou sirvió una copa a todo el mundo; su mujer dijo que estaba realmente encantada de que Jack estuviera allí. Felicia se sentó pensativa en un

sofá; dio un sorbo a su copa. Jack hizo una imitación de Jacobi y todos se rieron. Felicia mencionó en voz baja el nombre de una mujer y le preguntó a Jack quién era. Jack la miró fugazmente y le pidió que repitiese el nombre. Ella lo hizo. Dos veces. Él se acordó entonces y le dijo que era una actriz con la que había trabajado en cierta ocasión. Felicia asintió. Jacobi habló acerca de algo que le había pasado en Broadway. Felicia se levantó repentinamente y dijo vagamente que tenía que irse. Lemmon la miró y le preguntó qué pasaba. Ella dijo que no pasaba nada y que todos los demás deberíamos quedarnos. Se dirigió a la puerta. Jack se levantó y vació rápidamente su copa de champán. Jacobi y su mujer estaban de pie. «Espera un segundo», dijo Lemmon. «Yo iré contigo». Felicia dijo que no con la cabeza. «No, no te preocupes, John, quédate». Jack sonrió. «Ya sabes que los dos vamos en la misma dirección», dijo, no muy convencido. Felicia salió fuera, junto al ascensor. La señora Jacobi preguntó si habían dicho algo que la molestase. Jack les aseguró que no había sido así y que los vería al día siguiente. Cerró la puerta tras de sí. Los Jacobi se miraron el uno al otro. «Espero que no fuera por algo que dijéramos», repitió la señora Jacobi.

La mañana siguiente. Jueves. Jack se me acercó en el plató y yo le pregunté si Felicia estaba mejor. Él explicó, simplemente, que todo había sido un pequeño malentendido. Ella había visto un nombre en la agenda de él y lo había confundido con el de una antigua novia. Se encogió ligeramente de hombros. «No fue nada», dijo finalmente.

La escena: Un falso interior de una furgoneta de policía (la cámara debía empezar con un primer plano de Lemmon, de pie al final de la furgoneta, y entonces retroceder para mostrar a unas dieciocho prostitutas, cada una más o menos desvestida, y todas intentando ponerse bien la ropa).

El ensayo: «A medida que la cámara retrocede», ordenó Wilder, «me gustaría saber lo espabiladas que sois poniéndoos la ropa. Vamos a ver ahora lo que vais a hacer». Las chicas se retorcían y meneaban entre la ropa. Lemmon reaccionó adecuadamente. Wilder (a una chica pechugona con un vestido ajustado): «Susie, pareces un maestra de escuela. Tendremos que inventarnos algún movimiento para la pobre Susie. ¿No puedes sacarte la vestido por la cabeza?» La chica se encogió de hombros. «Claro que puedo», dijo, subiéndose el vestido por encima de sus muslos. «Pero tengo que ponerme algo de ropa; quiero decir que no llevo bragas». Aparecieron un par de encargadas de maquillaje y se encaramaron a la furgoneta; aplicaron maquillaje corporal a las espaldas, piernas y brazos al descubierto. Wilder (observando): «Esta es la película pornográfica más cara de la historia». Y entonces, a Lemmon: «¿Lo tienes, Jack?» Lemmon (desde el interior de la furgoneta): «Estoy poniéndome a tono, D. W. [en referencia al pionero cinematográfico D. W. Griffith]. Lo que tengo en mente es que estoy en una tienda de caramelos, ¿sabes? Y no

sé por cuál decidirme». La doble de Shirley MacLaine salió de la furgoneta y la actriz ocupó su lugar.

Las tomas: Sonó la campana. Wilder: «¡Está bien! ¡A parlotear! ¡Y acción!» Las chicas se retorcían, contorsionaban y parloteaban mientras intentaban ponerse de nuevo la ropa. Dos campanas. Wilder: «¡Julie! ¿Estás haciendo algo ahí al fondo?» Lemmon: «¡Vaya si lo está haciendo! Y ocúpate de tus asuntos». Llevaron una bandeja con vasos de cartón llenos de agua hasta la furgoneta; Lemmon ayudó a repartirlos. Se hicieron cinco tomas, después de las cuáles salieron todos de la furgoneta. Un rato después, la señora Lemmon, la madre del actor, una señora bajita, de cabellos grises y ojos azul claro, llegó al plató acompañada de otras cuantas mujeres. «Hola, cariño», dijo, mientras su hijo se acercaba a ella. «¿Cómo están tus putitas?» Presentó a su hijo a todas sus amigas y Lemmon estrechó educadamente la mano de todas ellas.

La escena: De nuevo dentro de la furgoneta, Lemmon tenía que reaccionar cuando una de las chicas (Tura Satana) se colocaba el sujetador. Las tomas: Mientras rodaban la escena, la bailarina de *striptease* (según Lemmon le sugirió al oído) intentó ayudar a que la reacción de Lemmon fuera más realista bajándose la parte frontal de su sujetador durante un segundo, enseñándole los pechos al actor. Lemmon reaccionó con un pequeño chillido y entonces se echó a reír, cosa que hizo todo el mundo. Los miembros del equipo estiraron el cuello para echar un vistazo a lo que estaba ocurriendo, pero por aquel entonces todo estaba tapado otra vez. La escena se completó sin más incidentes. Lemmon se desabrochó la chaqueta y saltó de la furgoneta. «Has estado muy callado ahí dentro, Jackie», le dijo su madre. Lemmon la miró y sacudió la cabeza. «No tengo texto en esta escena», dijo.

La tarde del sábado siguiente, en los estudios de la NBC-TV en Burbank, Lemmon ensayaba para el programa que iba a grabar la noche posterior. Llevaba pantalones de color caqui y un suéter verde, y estaba solo, jugueteando con un piano de cola. Después de un rato, decidió comer algo y Dick Carter y yo nos unimos a él. Mientras caminábamos hasta la «Entrada de artistas», un recepcionista uniformado nos preguntó si alguno de nosotros sabíamos deletrear la palabra francesa «derrière»[3]. Lemmon se detuvo. «Sí, espera un momento», dijo. «Es D-E-R-I-E-R-R-E, ¿no? Con un como-se-llame de esos en la antepenúltima "e". Creo que es así». El hombre le dio las gracias y continuamos andando hacia la salida del edificio. Cuando estábamos entrando en el aparcamiento, Lemmon se paró de nuevo. «Espera un momento», dijo. «¿Es D-E-R-I-E-R-R-E o D-E-R-R-I-E-R-E?» Carter se encogió de hombros. «Creo que la erre doble va primero», dijo Lemmon, dán-

3 «Trasero» (N. de la T.)

dose la vuelta. «Será mejor que se lo diga, ahora vuelvo». Subió corriendo por las escaleras y volvió a entrar. Carter me sonrió. Unos instantes después, Lemmon reapareció y asintió con la cabeza. «Hecho», dijo.

El restaurante estaba tenuemente iluminado y ocupado por una docena de hombres, la mayoría de los cuales estaban en la barra viendo un partido de fútbol americano en televisión. «¿Cómo van?», preguntó Lemmon cuando entramos. Uno de los hombres se lo dijo. Nos sentamos los tres en una mesa del centro. «¿Cómo estaban finalmente las apuestas?» preguntó al grupo de la barra. Alguien le dio la información. Desde donde estaba sentado, Lemmon podía ver el televisor y estuvo mirando el partido durante un rato. «Me encanta el fútbol», dijo, volviéndose hacia mí. «Probablemente porque nunca pude jugar. Era demasiado ligero. Me rompí la nariz dos veces intentándolo». Pidió un martini y una hamburguesa con cebolla. «¿Quién tiene el balón?», volvió a preguntar. Alguien se lo dijo. Llegaron primero las bebidas y después los sándwiches. Carter le preguntó a Jack qué había hecho aquella mañana. «Me levanté temprano», contestó, dando un bocado a su hamburguesa. «Y leí un artículo muy bueno sobre Shakespeare en "Realities". Es totalmente increíble que la persona más fantástica de Inglaterra sea al mismo tiempo la persona de la que menos se sabe. El artículo descarta la idea de que Shakespeare tuviera una educación deficiente. Dice que al ser una persona brillante, uno no puede conocer al verdadero Shakespeare a través de sus personajes, sino sólo a través de ciertas imágenes recurrentes. Como el caracol, por ejemplo. Interesante, ¿eh?»

Entonces llamaron por teléfono, pidiendo a Lemmon que volviera al estudio. Se terminó la hamburguesa apresuradamente y nos levantamos para marcharnos. Al salir del restaurante, nos cruzamos con una pareja de mediana edad que estaba entrando. Cuando el actor pasó a su lado, ambos se dieron la vuelta y se quedaron mirándole durante un rato. Lemmon no se dio cuenta. Cuando estábamos de vuelta, en la entrada de artistas, el recepcionista levantó la mirada de su libro. «D-E-R-R...» dijo Lemmon, sin detenerse. El recepcionista se rió.

La noche del domingo, justo antes de grabar "The Dinah Shore Show", la mujer y la madre de Lemmon fueron a visitarle a su camerino. Felicia llevaba un abrigo de visón de color beige por encima de un vestido negro de lana, además de un gorro con flecos de lana que ocultaba casi todo su cabello; Jack la besó con cierta cautela cuando llegó. Mildred Lemmon llevaba un vestido azul largo de raso y una estola de visón de color pardo: «Hola Minnie», dijo, dándole un beso. Le pidieron que saliera del camerino un momento. Su madre se sentó en un extremo de un largo sofá y su mujer, después de recoger un par de calcetines del suelo, y colgarlos sobre la pantalla de una lámpara, se sentó en el extremo contrario. Entonces, la anciana señora Lemmon empezó a contarme una historia sobre la primera vez que había

ido al Motion Picture Mothers' Club[4], poco después de que su hijo se hubiera venido a Hollywood. «Estaba muy nerviosa», dijo. «Estaba segura de que nadie sabría quién era. Y todas las nuevas integrantes teníamos que levantarnos y decir unas palabras. Bueno, yo tengo más agallas en el dedo meñique que Jackie en todo su cuerpo. Así que me levanté y lo hice». En ese momento, Lemmon volvió y cerró la puerta del camerino. «Y después de eso», continuó la señora Lemmon, «la madre de Lou Costello se acercó y se presentó. Me preguntó de quién era madre y le dije: 'Soy la madre de Jackie Lemmon'. 'Oh' dijo ella, '¿y en qué película sale su hija?'» Felicia y Jack sonrieron e intercambiaron miradas. «Jackie dijo que me lo tenía merecido por llamarle Jackie».

Lemmon me miró. «Sí; y todavía lo hace», dijo, haciendo un gesto de burla. «Mi padre se llamaba también Jack, así que para distinguir entre los dos me ha llamado siempre Jackie. Pero, por Dios, después de treinta y siete años, es un poco difícil de asumir. Cada vez que lo hace me avergüenzo». La señora Lemmon, que estaba hablando con su nuera, se dio la vuelta. «¿Qué decías, Jackie?» Lemmon levantó la voz. «Estaba diciendo que después de treinta y siete años, podrías dejar de llamarme Jackie». La señora Lemmon se rió. Jack se dirigió a su mujer. «Dinah tiene veintiocho actuaciones en este programa; el programa entero va de ella». Felicia sonrió. «Y tú me dijiste que el programa entero iba de ti», dijo ella.

«Estás muy guapa esta noche, Feleesh», dijo Lemmon. Ella asintió ligeramente. «¿Crees que alguien será capaz de ver por encima de este sombrero?» Él le aseguró que sí, y entonces se fijó en los calcetines que había en la lámpara. «Mmmm», dijo sonriendo, «Me pregunto quién habrá puesto estos calcetines aquí». Felicia sonrió. «Te enfadas poco, John, para ser tan viejo», dijo ella. Su suegra, mientras tanto, había empezado a hablarme de sus hábitos televisivos. «Me pongo cascos», dijo. «Y no contesto al teléfono. La gente me llama a la mañana siguiente y me pregunta por qué no contestaba. "Tengo noticias para ti", les digo. "Estoy sorda, y cuando veo la televisión, no puedo oír nada más"».

Un barbudo miembro del equipo asomó su cabeza por la puerta y le dijo algo a Lemmon. «¡Castor!» exclamó Mildred Lemmon. «¿Alguna vez has jugado a "Castor"?», me preguntó. «Cada vez que veas a alguien con barba, gritas: ¡Castor! El más rápido se lleva un pavo». Sonrió maliciosamente. «Solíamos jugar todo el rato. Un día, Jack, mi marido, nos llevó a unos cuantos a ver *The Man Who Came to Dinner*. Y cuando salió [el actor de barba blanca] Monty Wooley, yo grité: ¡Castor!» Hizo una pausa. «Pero conseguí mi dólar». Felicia estaba observando el atuendo de su marido con mirada crítica. «¿No te preocupa que se te puedan caer los pantalones,

4 Club de Madres del Cine (N. de la T.)

John?», preguntó en voz baja. «¿Ni cinturón ni tirantes?» Jack se estiró cómicamente los pantalones. Alguien llamó a la puerta y le dijo a Lemmon que había llegado la hora de irse preparando, y las dos señoras Lemmon se fueron para tomar asiento entre el público.

Se grabó el programa. Después, en el pasillo, la mujer y la madre de Lemmon lo felicitaron. «¿Ha estado bien de verdad?», preguntó a su mujer. Ella asintió en señal de aprobación. Un niño se acercó al actor y se quedó junto a él, dubitativo. Después de un rato, Lemmon reparó en él. «Hola», dijo. «¿Podría...? Señor Lemmon, ¿podría darme su autógrafo?» Le dio papel y lápiz. «Claro», dijo Jack, sonriendo. «Creía que no lo ibas a preguntar nunca».

A lo largo de los años, Lemmon y yo no volvimos a vernos más que brevemente; se barajó su nombre para algunas películas que hice, pero nunca acabó saliendo. De todas formas, las dos veces que nos encontramos, él se mostró amable, agradable y muy adulador. La noche que no gané el premio de la Directors Guild[5] al Mejor Director por *La última película*, Jack pasó a mi lado tras la ceremonia y, por la comisura del labio, dijo: «¡Menuda mierda! Has hecho la mejor película de los últimos veinte años», me dio una palmada en la espalda y se fue. Recordó el cumplido con un gesto y una mirada la noche en que no gané el Oscar al Mejor Director.

Tras *Irma la dulce*, las mejores películas de la carrera de Lemmon siguieron siendo obra de Billy Wilder y Blake Edwards. *La carrera del siglo*, de Blake, con Tony Curtis, Peter Falk y Natalie Wood; y por primera vez junto a Walter Matthau, en *En bandeja de plata,* de Wilder. A ésta siguió dos años después su siguiente colaboración, la inmensamente popular versión cinematográfica del éxito de Neil Simmon en Broadway, *La extraña pareja*. Lemmon dirigió una vez, a Matthau en *Kotch*, en 1970. Pero sus dos grandes triunfos en la década de los setenta fueron ambos dramas: *Salvad al tigre* (por la que ganó el Oscar al Mejor Actor), a principios de la década, y *El síndrome de China* a finales. En los ochenta y en los noventa, Jack continuó realizando trabajos de calidad como *Desaparecido* y *Tributo* (por las cuáles recibió sendas candidaturas al Oscar), *Así es la vida*, de Edwards, *Glengarry Glen Ross*, *Dos viejos gruñones* y su secuela *Discordias a la carta*, ambas de nuevo con Matthau. Ambos eran grandes amigos e hicieron diez películas juntos. La muerte de Walter fue muy dura para Jack. Tuvo un gran éxito en televisión con una dramatización del best-seller "Tuesdays with Morrie". A medida que se hizo viejo, la ligera curvatura que tenía en los hombros cuando no estaba frente a la cámara empeoró cada vez más, hasta el punto de que caminaba marcadamente encorvado.

---

5 Asociación o gremio de directores (N. de la T.)

Un compañero de trabajo de sus últimos años recordaba cómo Lemmon caminaba terriblemente arqueado, y cuando decían: «¡Acción!» se ponía totalmente recto e interpretaba la escena. En cuanto escuchaba «¡Corten!» volvía a agacharse. Él y Felicia permanecieron juntos para lo bueno y para lo malo, su hijo Christopher es un buen actor, y Jack continuó actuando hasta el final, que es sin duda lo que él había querido.

Esto me parece especialmente cierto cuando recuerdo algo de nuestra primera conversación de juventud en el Polo Lounge, cuarenta años atrás. Frente al hotel, esperando a que trajeran nuestros coches desde el aparcamiento, Lemmon me miró, sonrió y dijo: «¿Sabes?, te diré una cosa. Aquí me tienes, a los treinta y cinco, y aunque, créeme, todo lo que ha pasado es maravilloso, sólo puedo hacer *dos* papeles al *año*. Echo de menos aquellos tiempos en los que hacía un papel *diferente* en la televisión cada *semana*. ¿Sabes? Soy un actor, me gusta trabajar».

Llegaron los coches, nos dijimos adiós, y ambos nos marchamos en nuestros coches, de noche. Volvimos a encontrarnos en el primer semáforo en rojo. Desde su deportivo descapotable, gritó: «El tráfico es salvaje en esta ciudad, ¿no te parece?» y continuamos haciendo una carrera hasta Sunset Boulevard hasta que un semáforo en rojo nos separó y él levantó el puño en el aire, con el dedo anular extendido, en un gesto de cómico desafío, mientras se alejaba rápidamente de mí por el oscuro y vacío bulevar.

CAPÍTULO 8
JERRY LEWIS

Cuando conocí a Jerry Lewis, en enero de 1961, estaba en la cima de su carrera. Era el rey de la Paramount, y se contaba entre los actores más taquilleros del mundo. Fue tan incomprendido durante esta época dorada –que ya por aquel entonces se extendía durante más doce años (se suele olvidar que Lewis era una estrella inmensamente popular a los veinte años)– como lo volvió a ser cuando una parte de su país natal se volvió duramente contra él hacia 1970, como si el éxito de su primera etapa no hubiera sido más que un lapsus. Como si no hubiera sido salvaje y escandalosamente divertido, primero en *nightclubs*, después en la televisión, la radio, el cine; incluso en tebeos durante la década de los cincuenta, y para sus fans, principalmente jóvenes (entre siete y veinticinco años), tenía el *sex-appeal* y el carisma personal de una estrella del rock actual.

A mí me encantó desde la primera vez que lo vi en *At War with the Army* (1950), su primer papel protagonista junto a su compañero Dean Martin, que fue (algo a tener en cuenta) una película de producción independiente, que la Paramount se limitó a distribuir. Lewis siempre firmaba contratos breves. Lo que hoy en día es una práctica habitual era cualquier cosa menos normal en Hollywood durante la que fue la fase inicial de los enormes cambios que sufrió la industria cinematográfica entre 1945 y 1962, período durante el cual desapareció finalmente el sistema de contratos a largo plazo de los estudios. Las estrellas habían declarado su independencia de los estudios, que habían estado, por supuesto, explotando su talento. Así que, ¿qué tiene de nuevo? (Ahora la situación es a la inversa).

Esta es otra razón por la cual la carrera de Lewis resulta tan interesante; abarca alteraciones sísmicas de la gigantesca industria del entretenimiento. Además (al contrario que todos los que aparecen en este libro a excepción de dos: Chaplin y Cassavetes) Lewis protagonizó con éxito las películas que él mismo escribió, dirigió y produjo. Uno de los chistes más estúpidos que se hacen sobre Lewis (o Francia) es la supuesta aberración de que a los franceses les encanta Jerry Lewis. Bueno, para

empezar, también les gusta a los alemanes, a los italianos o a los españoles. Pero no, a nosotros se nos da muy bien dar la espalda a nuestra propia cultura popular, considerándola desechable y obligando a una constante renovación consistente en una degradación del producto anterior. Fueron los franceses los que tuvieron que explicarnos la grandeza del jazz, además de la del cine popular estadounidense (de entre 1912 a 1962), género a género (palabra para la que en inglés utilizamos la francesa «genre»). Sin embargo, lo que parece que estamos olvidando es que el jazz, el cine popular estadounidense y Jerry Lewis fueron también tremendamente *populares* en Estados Unidos *antes* de que los franceses tuvieran que explicarnos por qué. El hecho es que esta explicación a menudo tenía lugar cuando ya habían dejado de ser populares, cuando se habían pasado de moda (una palabra de gran importancia en Estados Unidos).

El hecho de que Lewis fuese incomprendido durante dos largos períodos (1970-1980 y 1984-1995) no resulta sorprendente en estos tiempos de revisionismo; pero que incluso en sus días de gloria fuera casi igualmente incomprendido (por la crítica, los periodistas, e incluso por la mayor parte del público al que deleitaba) es más extraño. Lo que la inmensa mayoría reconocía casi al instante (de manera inconsciente) era que Jerry Lewis representaba al asustado o divertido niño de nueve años que todos llevamos dentro, sobre todo los hombres, adultos o no. A medida que la vida se vuelve más dura, más o menos cuando alcanzamos los cincuenta, a menudo se encuentra uno con la necesidad de tener, o de recurrir, a su «momento Jerry Lewis» particular: Con su grito de: «¡MAILEEE!»; [traducido sería: «¡AYUDA!»] Lewis apelaba a lo auténtico que hay en cada uno, sin importar la edad, pero a medida que su público crecía, a menudo daban la espalda a su propia juventud, y lo rechazaban, considerándolo como cosa de críos. Lo cierto es que en realidad estaban reprimiendo un deseo secreto de recurrir a cierta forma de infantilismo para poder aguantar los golpes de la vida. A los hombres se nos enseña a controlar nuestros sentimientos más profundos. Sería interesante ver a más hombres demostrándolo cuando están asustados: eso demuestra humildad. Que es la razón por la que las mujeres se sentían tan atraídas por Jerry Lewis; reconocían en él su propia vulnerabilidad. En aquel momento se tachaba a Lewis de payaso, de subnormal, El Idiota (aunque algo sexy); sin llegar a admitir que la razón por la que te ríes ante la franqueza con la que expresaba sus miedos es porque los has sentido alguna vez, reconoces sus reacciones como las que tú mismo has tenido sin darte cuenta. Esa es la causa de que las risas que Lewis provocaba salieran siempre de lo más hondo: el comportamiento de Jerry provocaba una auténtica identificación. Sin embargo, ¿quién estaba dispuesto a confesarlo?

Decir que Lewis hacía todo esto instintivamente es tan cierto como falso. Desde el principio, sabía exactamente lo que tenía que hacer para ser divertido; y cuando

se dio cuenta de que podía hacerlo junto al típico galán apuesto, seco, irónico, zalamero y mayor que él que era Dean Martin, aquello fue una mina de oro inagotable, que produjo en su primera década miles de millones de dólares, y miles de millones de carcajadas. Lo que hizo en solitario durante aproximadamente quince años fue otra mina de oro (como lo fue la carrera de Dean). Y Lewis era consciente de ello: la pareja no dejaba de hacer reír. Pero Dean se llevó una parte importante de aquello (rompiendo el dúo) y lo utilizó durante su época como miembro del «Rat Pack».

Aquí está la mayor parte de lo primero que escribí en mi vida sobre Lewis (parte de un largo artículo sobre Hollywood), publicado en "Esquire" en agosto de 1962:

> Una mañana, en los estudios de la Paramount, me llevaron al plató de sonido de *El terror de las chicas*, que Jerry Lewis estaba dirigiendo, produciendo y protagonizando. La zona estaba plagada de técnicos, actores, actrices, carteles, atrezzo, cámaras de televisión y equipo eléctrico, monitores de TV, cámaras de cine, cables, pértigas, sillas y demás parafernalia...
>
> En lo alto de una enorme grúa, con una extensión añadida en cuyo extremo se encontraba la cámara, estaba sentado Jerry Lewis, gritando las instrucciones, insultos, chistes e intercambiando bromas con los actores y el equipo. Pintada en grandes letras blancas en uno de los lados de este monumental aparato lucía un cartel: Juguete de Jerry. Junto a la cámara había un claxon de coche antiguo que Lewis hacía sonar intermitentemente en señal de aprobación o de enfado. Cuando quería bajar al suelo, gritaba a un hombre que había en la parte trasera de la máquina, que se encargaba de los controles que hacían subir y bajar la grúa. Cuando Lewis hacía una película, según me dijeron, en el plató podía pasar cualquier cosa; y aún así, *El botones*, realizada en circunstancias todavía más caóticas, había sido uno de los mayores taquillazos del estudio.
>
> Estuve observando a Lewis mientras arrojaba cigarrillos a los técnicos para después pedir que se los devolviesen. Casi en el extremo opuesto del plató, frente al enorme decorado que recreaba una pensión de cuatro pisos que iba de una a otra pared, había una pancarta escrita con letras de colores: «Muy felices fiestas de parte del pésimo productor y director», seguido de una caricatura de perfil de Lewis, que, según me fijé, podía encontrarse también en las paredes, en el equipo, los instrumentos, e incluso en las camisetas de algunos miembros del personal. De pronto, Lewis gritó: «¡Eso no vale un carajo! ¡Dos puntos menos para Jim!» En un lateral del camerino portátil de Lewis había un tablón de anuncios del que colgaba un cartel: «Cositas que hay que saber y sin las que no podríamos continuar», rodeado de una amalgama de anuncios, recortes de prensa, fotografías y demás material de las dos últimas comedias de Lewis. Cerca del plató había dos filas de gradas en las que, según me dijeron, a los niños

se les permitía ver el rodaje; en ese momento había dos o tres niños pequeños junto a una pareja de asombrados padres. Cerca de allí había un armario lleno de *atrezzo* de comedia y vodevil, con una etiqueta en cada cosa. En una pared lateral había unas ciento cincuenta tazas de café, cada una de ellas con el nombre de pila de una persona escrito; a petición de Lewis, cada miembro del equipo técnico y artístico tenía su propia taza.

Después de un rato, Lewis bajó de su grúa, se cambió de camisa y ya estaba listo para rodar la siguiente toma. Pidió silencio, subió por la escalera de caracol de la pensión, entró en una habitación del segundo piso, y empezó a hacer el payaso con un plumero. La cámara grabó sus movimientos. De repente, paró. «¡Corten!», gritó. «¿Qué demonios hace aquí esta mierda?», preguntó, señalando una mesita en la que había un botecito de spray. «¡Eh, Jim!», gritó, «¿Qué pasa contigo, estás bobo?» Un técnico corpulento se dirigió apresuradamente hasta la habitación y Lewis empezó a rociarle con el contenido del pulverizador. Mientras escapaba, el hombre gritaba: «¡Eh, Jerry, vamos, Jerry, para! ¡Eh, Jerry, para!» En lugar de ello, Lewis lo persiguió como un loco por todo el plató mientras el resto de los técnicos y los actores se desternillaban de risa. Entonces, escondiéndose tras un saliente de la pared, esperó a que el agotado técnico diera la vuelta a la esquina y le roció directamente en la cara.

Solucionado el problema, el cómico repitió la escena, expresando su satisfacción con la toma cuando se terminó, y entonces se fue a su camerino, seguido de un séquito compuesto por cinco o seis personas. Un rato después, reapareció con un demencial disfraz de indio, que, según me dijeron, no era para la película sino para diversión del personal. Tras examinar un nuevo decorado, se quitó el disfraz y estuvo viendo algunas tomas del rodaje del día anterior en una gran pantalla que había detrás de su camerino.

Le pregunté por qué había cuatro o cinco televisores en el plató. «Los usamos para preparar los planos», contestó seriamente. «Con ellos podemos comprobar mejor cómo quedará el plano»[1]. Entonces, cogiendo una pelota de béisbol, empezó a jugar con ella junto a algunos técnicos. Me quedé por allí el tiempo suficiente para ver cómo inflaba con gesto perverso un payaso hinchable detrás de una caja y divertía con él al equipo, haciendo como si, con sus patas de goma, estuviera asomándose y escondiéndose detrás de la caja como si se tratase de un grotesco enano. Hablando en broma con el muñeco, lo llamó Melvin (El estridente chillido de «¡¿Melvin?!» se había convertido en una frase típica

1 Eso fue lo que más tarde se conocería como «Video Assist», en la actualidad un componente básico del equipo de un rodaje de casi todas las películas.

de sus películas con Martin a principios de los cincuenta). Un instante después estaba otra vez gritando instrucciones, y subiéndose a bordo de su caro «juguete», desde donde podía contemplar su reino de fantasía.

El clarividente y legendario editor de "Esquire" en el momento cumbre de la revista, Harold Hayes, me llamó después de leer aquello (en el extenso artículo del que formaba parte) y me dijo que no sólo iba a publicarlo, sino que estaba interesado en saber qué pasaría si escribía un amplio perfil de Jerry. Esto ocurrió durante sólo mi segunda visita a Hollywood, donde pasé casi tres semanas siguiendo a Lewis de un lado a otro.

Fue el comienzo de una amistad que afortunadamente continúa existiendo hoy en día, ahora que el siempre joven Jerry se acerca (por increíble que parezca) a su setenta y nueve cumpleaños. En mi adolescencia fui un fan tan acérrimo de Martin y Lewis que llegué a reunir en un álbum trescientas páginas de recortes sobre ellos, que no es moco de pavo. A continuación, una versión acortada y revisada del perfil que se publicó de Lewis en "Esquire", en septiembre de 1962:

«Antes de que lo conozcas», dijo Jack Keller, «Será mejor que te advierta de que hay un par de cosas de las que es mejor no hablarle». Keller había sido el agente de publicidad de Lewis durante más de dieciséis años. «Una de ellas es Dean Martin, aunque la enemistad es cosa de Dino. A Jerry siempre le sorprende, incluso ahora, cuando Dean le rehuye. Tiene un álbum de recortes titulado "Dean se vuela la tapa de los sesos"». Keller encendió otro cigarrillo. «Yo estaba allí el día que se separaron en 1956; el 25 de julio, exactamente diez años después de que empezaran. Hicieron su último espectáculo en el Copacabana y aquello fue todo. Fue una experiencia traumática para el chico, y para empeorar las cosas, nunca llegó a entender la enemistad de Dean». Kelly hizo una pausa. «Pero Dean es un tipo duro; te contaré una extraña historia».

«Hace un par de años, Jerry y Patty, su mujer, estaban en un club de Las Vegas. Y aquella noche Dean estaba sustituyendo a alguien. Recuerda que llevaban unos cuatro años sin hablarse, ni una palabra. De pronto Dean ve a Jerry sentado en una mesa, se acerca hasta allí y se sienta. Se muestra muy simpático, y hablan de los viejos tiempos. Le dice a Jerry que tiene que coger un tren, y le pide que le sustituya durante el resto del espectáculo. Jerry le dice que claro. Bueno, entonces a Dean le llega la hora de seguir, se sube allí y dice: "Damas y caballeros, hay un tipo entre el público al que me gustaría presentarles, mi compañero Jerry Lewis". No mi antiguo compañero, sino "mi compañero". Bueno, es una escena de lo más conmovedora. Todo el mundo está chillando. Él y Jerry recrean algunos de sus antiguos números; ya sabes. Se preguntan el uno al otro: "¿Realmente hacíamos esta mierda? Bailan claqué. Entonces Dean se va para coger su tren y Jerry termina el espectáculo. Y

ahora escucha esto. No mucho después, en una entrevista de la U.P.I., Dean pone a Jerry a caldo. Así que ya ves».

Sonrió. «Pero Jerry es un tipo listo. Aunque tampoco es que todo sea siempre fácil. Por ejemplo, a veces me llama a las dos de la mañana. 'Escucha', dice, 'quiero decirte una cosa'. A lo mejor resulta que ha escrito un chiste nuevo, y quiere que yo lo escuche. ¡Por Dios! ¿Cómo voy a querer escuchar nada a las dos de la mañana?» Se rió. «Jerry y yo somos como el agua y el aceite. No nos mezclamos. Supongo que esa es la razón por la que nos llevamos bien».

Tras una corta conversación telefónica, Keller volvió a hablar conmigo. «Te diré algo sobre Jerry que la gente de Nueva York no advierte. Es la única estrella en la historia de la industria que nunca ha tenido un fracaso. Es un hecho. Mira a cualquiera de las grandes estrellas: Cary Grant o Gary Cooper o Clark Gable, cualquiera de ellos. Todos han hecho al menos una película a lo largo de sus carreras que fue un fracaso financiero. Jerry ha hecho veintiséis películas y ninguna ha recaudado menos de cinco millones de dólares. Ya ves. ¿Sabes lo que cobra por una hora en televisión? 400.000 dólares. Por una noche en un club, lo mínimo son 40.000 dólares. Y por menos de eso no puedes ni hablar con él». Keller hizo una pausa para dejar que asimilase la información.

«En 1960», continuó, «hicieron una película, *CinderFella*, por la que estaban algo preocupados. Jerry quería estrenarla en Navidades, por el tema de la fantasía y esas cosas, pensaba que sería bueno hacerlo durante las vacaciones. Bueno, pues la Paramount quería estrenarla en julio, y Jerry dijo que en el verano fracasaría. Verás, siempre estrenan una película de Jerry en verano y otra en las vacaciones de Navidad; son las mejores épocas para la audiencia preadolescente. Sólo que esta vez no tenían ningún producto para el hueco de julio. En fin, Jerry estaba de camino a Florida para actuar en el Fontainebleau, y a mitad del viaje hizo escala en Nueva York para ver a Barney Balaban, el jefe de la Paramount. Jerry le dijo que quería estrenar *CinderFella* en diciembre, y Balaban dijo que necesitaban una película de Lewis para el verano. Así que, allí mismo, Lewis se puso de pie y le dijo a Balaban que le haría una película mientras estuviera en Florida; le dijo que hasta tenía la historia. Y allí mismo se inventó la trama básica de *El botones*. Al instante. No tenía nada cuando entró en la habitación». Keller sonrió al recordar.

«En fin, yo estaba sentado aquí en Hollywood, descansando, cuando recibo una llamada de Jerry. Me dice: 'Jack, será mejor que vengas inmediatamente, vamos a empezar una película el lunes'. '¿Dónde estás?', dije yo. 'Estoy en Florida', dijo él. '¿Qué película?', dije yo. '¡No tenemos ninguna película!' 'Ahora sí que la tenemos", dijo él. 'Los camiones ya están de camino'. De modo que así fue como llegó a dirigir su primera película; también la produjo y escribió. Tendrías que haber visto el rodaje. '¿Quién va a salir?', le pregunté. '¿Y eso qué importa?, dijo él. Sacaremos a

los actores de Celebrity Service"[2]. Escribió cada escena la noche antes de rodarla; dependiendo de quién estuviera en la ciudad. Así es Jerry. Tengo que admitirlo, realmente tiene agallas. La película costó 900.000 dólares. A día de hoy ha producido ocho millones. ¿No te parece un tipo listo?»

Frank Tashlin había dirigido a Jerry Lewis en cinco películas, incluida la última colaboración entre Lewis y Martin, que fue además de las mejores, *Loco por Anita*. «No se dirigieron la palabra durante toda la película», me dijo. «Fue horrible». Tashlin estaba dirigiendo su sexta película con Lewis, *¿Qué me importa el dinero?*, cuando lo conocí en una sala de espera. «Hay una cara de Jerry Lewis que probablemente no conozcas», dijo. «Es un auténtico genio de la electrónica. ¿Ves esos monitores de televisión de allí?» Señaló dos televisores que había junto a la cámara. «Eso es una cosa increíble que ha hecho Jerry. En un lateral de la cámara de cine ha montado una pequeña cámara de televisión. Está alineada con la cámara de cine de manera que cuando estás rodando una escena no tienes que mirar por el visor; sólo tienes que mirar uno de los monitores y ahí tienes el plano tal y como aparecerá en la pantalla; es como ver las primeras copias de visionado mientras las están haciendo. Jerry lleva usándolas desde *El botones*, y cuando me habló de ello le dije no quería tomarme la molestia. Me suplicó que lo probase al menos un día en esta película. Pues bien, el primer día no aparté la cabeza de esa cosa». El director se metió una tira de chicle en la boca. «Otra cosa son las pértigas». Frunció un poco el ceño. «Son un verdadero horror; una cosa tan anticuada. Para *El terror de las chicas*, Jerry llenó todo el plató con cincuenta o sesenta micrófonos y redujo considerablemente el tiempo de rodaje. Verás, un director trabaja realmente una hora de cada ocho, y cuatro de las siete restantes las pasa literalmente probando con la iluminación por culpa de las pértigas; para que no se vea su sombra y esas cosas. Jerry eliminó ese problema. Los de Paramount dicen que funcionó y aún así se niegan a permitirnos usar ese sistema en esta película. Es ridículo, es un sonido de 1929».

La secretaria de Tashlin vino y le dio una copa de ginebra. «Jerry odia hacer escenas serias. Creo que preferiría saltar desde un puente para provocar una carcajada. En *CinderFella* había una escena en la que está solo y canta una cancioncita más o menos seria. Estaba tan nervioso por tener que hacer aquella maldita escena que un día se pasó desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde sin hacer nada. Entonces, a las cuatro, lo hizo, en una toma, y fue maravilloso».

Tashlin miró su guion un instante, y entonces dijo: «Jerry nunca ensaya. Una sola toma y ya está. Si ensayas con Jerry te puedes morir. Así que no puedes hacer nada

2 Base de datos de personas famosas fundada en 1939 (N. de la T.)

realmente interesante con la cámara; sus hábitos marcan tu estilo. A veces, cuando tengo que repetir una escena, él la cambia del todo y hace algo completamente diferente. Y ahí reside su encanto, ¿sabes? Nunca sabes qué será lo próximo que vaya a hacer. No se lee su texto hasta que entra en el plató, y entonces nunca se ciñe al guion de todas formas. Normalmente lo mejora. Yo me limito a decirle de qué va más o menos la escena y él la hace, un poco a bote pronto, y sale muy bien. Pero uno no recibe crédito alguno por hacer una película de Lewis».

Llamaron al director para examinar una posición de cámara, y entonces volvió, y dijo con voz amable, «Pero para Jerry no hay sueños; todo lo que tiene que hacer es pensar en algo y puede salir y comprarlo. Una vez en Las Vegas compró cien suéteres de cachemira; los lleva puestos durante un tiempo y luego los regala». Dio un trago a su copa. «Espera a llegar a su casa; es la antigua mansión de Louis B. Mayer en Bel Air. Jerry dejó la decoración tal y como la tenía Mayer. Lo único que hizo fue cambiar las iniciales de los ceniceros». Tashlin sonrió. «Cuando llegas, te parece que hay un montón de gente, pero todos los coches son suyos. Tiene unos catorce. Y nunca verás tantos libros con cubierta de cuero; es un registro completo de todo lo que ha hecho en su vida, como los faraones». El director soltó una risita. «Su mujer, Patti, es una mujer única. Llevan dieciocho años casados. Es como si estuviera sujetando una cometa en medio de un huracán; así de fuerte es».

Tashlin miró a su alrededor, distraído. «Los cómicos siempre tienen un séquito. Es por su necesidad de carcajadas constantes, aunque tengas que pagar por ello. Pero no te equivoques, la compasión de Jerry es tan grande como su extravagancia. Y a menudo eso le trae problemas. Te contaré una historia. En algún lugar, Jerry conoció a un tipo que necesitaba desesperadamente someterse a un par de operaciones. Jerry se compadeció de él, le pagó el viaje a la costa y le pagó las operaciones. Y entonces le dio un trabajo como escritor de chistes. El material que escribió era muy malo, pero Jerry siguió pagándole de todas formas. Un día, estaba en el plató, bromeando con la gente, y el tipo apareció de repente, se acercó corriendo a Jerry, rodeó con sus manos la garganta de Jerry y empezó literalmente a estrangular al chaval; estaba intentando matarlo. Hicieron falta cuatro hombres para separarlos. Jerry estaba blanco; estaba temblando. Y el tipo estaba chillando: 'Iré a por tus hijos, iré a por tus hijos'. Bueno, pues desde entonces hay un policía vigilando su casa veinticuatro horas al día. ¿Sabes lo que hizo Jerry? Le pagó al tipo el avión de vuelta a su ciudad y, lo juro, a día de hoy Jerry todavía no comprende por qué hizo aquello». Tashlin echó una mirada triste a su alrededor y terminó su copa.

El verdadero nombre de Jerry Lewis es Joseph Levitch. Nació en 1926 en Newark, Nueva Jersey. En 1962 era multimillonario. En la puerta de su despacho privado en Paramount, el letrero dice: «Jerry Lewis - El Jefe». El despacho es amplio, amuebla-

do en un estilo simple y moderno; de las paredes cubiertas con madera de roble colgaban cientos de fotografías de su esposa, sus cinco hijos, él mismo con varios amigos y famosos, recuerdos, placas, premios, y el disco de oro que recibió por "Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody". Cuando lo conocí, estaba sentado tras una larga y ancha mesa, rodeado por una máquina de escribir, teléfonos, un dictáfono y chismes variados, moreno y aparentando al menos diez años menos de los que tenía. Llevaba un suéter de color azul pálido, camisa blanca, pantalones grises, calcetines blancos, zapatos oscuros de ante, y unas gafas negras de montura fina que se quitó escasos minutos después de comenzar la conversación y que no se volvió a poner. Cuando habla o escucha te mira directamente, y sólo recurre a su aguda voz profesional muy de vez en cuando, para causar un efecto: su voz normal, aunque también nasal, es bastante más grave.

Jack Keller estaba repantingado en un sofá cercano, y Lewis estaba hablando con él sobre ciertos periodistas. «Esos tipos tiene *chutzpah*», decía. «¿Sabes lo que es *chutzpah,* no?» me preguntó. «*Chutzpah* es cuando un hombre mata a su madre y a su padre y después suplica clemencia al tribunal porque se ha quedado huérfano». Negó dos veces con la cabeza. «Si yo me he portado mal, y sé que el otro tipo lo sabe, quiero que me trague la tierra». Yo le pregunté cómo era que posible que a nadie se le hubiera ocurrido antes aquel sistema de monitores de televisión. «Era demasiado simple», contestó. «Igual que con la pértiga. En *Un espía en Hollywood* utilicé muy poco la pértiga. Vinieron aquí los del departamento de sonido; cuatro tipos muy altos. 'Hemos oído que te has rebelado', dijeron. 'Cuando acabe', dije yo, 'vosotros haréis lo mismo'». Lewis arrancó una hoja de papel con una caricatura suya de un bloc de notas y cogió un lápiz afilado de uno de los cuatro vasos llenos de ellos que tenía sobre la mesa. Hizo un dibujo para explicar lo que quería decir, comentándolo mientras lo iba haciendo. «Mira esto, es genial», dijo. «Si te dicen que no abras una puerta en el plató a ocho metros de donde estamos rodando porque la pértiga lo captaría, ¿por qué no podría un micrófono, colocado a tres metros del actor, fuera de plano, registrar su voz tan claramente como la pértiga sobre su cabeza? Hicimos una prueba y les enseñamos lo bien que funcionaba; todavía no les convence. Pero yo lo uso en las películas que produzco yo mismo, que no es el caso de *Qué me importa el dinero*». Dobló cuidadosamente la hoja de papel por la mitad y entonces la partió por la mitad, la tiró a una papelera y volvió a colocar el lápiz en el vaso.

«La gente, para poder justificar su postura», continuó, serio, «tienen que complicarla. Eso es porque llevan treinta o cuarenta y cinco años trabajando de una forma. Cuando estoy listo para rodar una escena, aparece algún desgraciado para meter algo que podría haber puesto antes; es bastante triste. Es su manera de llamar la atención sobre su pequeña tarea. La gente tiene que aprender». Dio una calada a su

cigarrillo. «Si te digo que te voy a pagar de lunes a viernes y tú puedes hacer tu trabajo en tres días, tienes los otros dos libres. Ellos lo estiran para que dure cinco días». Negó con la cabeza. «Una de las cosas que más me molestan es el miedo. Si todo el mundo cree que no puede hacer algo, no lo harán nunca. Uno tiene que intentarlo». Hizo una pausa. «Sé lo que estás pensando. Estás pensando que hablar es fácil para alguien como yo, al que le van las cosas bien. Pero a mí me despidieron de toda clase de trabajos cuando estaba realmente necesitado. Y así es como veo las cosas: alguien me puede decir que me vaya a paseo, está bien, pero será mejor que sepa de lo que está hablando».

Keller se irguió poco a poco en el sofá, se levantó y se marchó del despacho discretamente. Lewis lo miró fugazmente mientras cerraba la puerta. «Yo creo que hoy en día», empezó a decir de repente, «teniendo en cuenta todo lo que está pasando en la industria, lo que necesitamos es paz interior. Quiero que la gente salga contenta de ver mis películas. Creo que si piensas en la persona que compra la entrada, es algo triste. Dos horas y media de historias miserables y después se va de allí y vuelve a casa, a su miserable apartamento; es injusto, intolerable, es un golpe terrible». Hizo una pausa para llenar un vaso en un tanque de agua que había ahí al lado. «En cierto sentido, tengo un compromiso con la gente para la que hago mis películas. Hago una película sin trama para que los niños puedan llegar de la mano de mamá o de su tío en cualquier momento. No tienen que preocuparse por llegar al principio. Una trama simple, bueno; pero algo más complejo es un estorbo».

Keller regresó y volvió a repantingarse en el sofá. Lewis puso los pies sobre la mesa. «¿Has *leído* 'El guardián entre el centeno'?, preguntó». Le dije que sí. «Bueno, pues nunca verás a un tipo más parecido a Holden Caulfield que éste que tienes delante ahora mismo». Sonrió ligeramente. «Y la hermana de Salinger me dijo que solía llamarlo 'hijito'. Así es como me llamaba mi abuela. Da miedo».

Keller empezó a practicar su swing de golf, y yo pregunté acerca de Tashlin. «Tish», dijo Lewis, sonriendo afectuosamente. «Frank Tashlin me hizo comprender el significado de la palabra 'amigo'. Escucho su nombre y se me saltan las lágrimas. Le odio y es un hijo de puta». Se terminó el agua. «Frank es mi maestro».

El cómico prosiguió hablando de cómo su mente estaba dividida entre el personaje de la pantalla y el hombre que lo interpreta; se refería a la persona de las películas como «él». «A veces escribo un memorando por la mañana», explicó, «y más tarde, en el plató, cuando se ha llevado a cabo lo que había escrito, me rebelo contra ello; se me olvida que he sido yo el que lo ha pedido». Sonó el interfono, Lewis accionó un interruptor, y la voz de su secretaria le informó de que la señora Lewis estaba en la línea dos. Alzando rápidamente el auricular, se le resbaló, se le cayó sobre la mesa, lo recogió, y dijo: «¿Has escuchado al señor Habilidoso coger el teléfono?» En la pared, detrás de él, me fijé en una foto autografiada del presidente Kennedy.

Después de unos momentos de tranquila conversación, Lewis colgó y sonrió. «Es la tercera vez que hablamos hoy. Probablemente llamará dos veces más». Encendió un cigarrillo. «Patti me llama el 'Sir Lancelot judío'. Hacer feliz a la gente me proporciona placer. Siempre me pregunta: '¿A quién le has dado una manzana esta mañana?'» El cómico siguió hablando, diciendo que cuando estaba ocupado ignoraba a la gente, incluso a sus amigos, y que sabía que los estaba ignorando. «Si me das la espalda cuando estoy ocupado, no vengas a verme cuando me estoy divirtiendo», dijo. «Y si una persona no es sincera, me doy cuenta. Sé cuándo alguien es un sucio, mentiroso, falso y canalla. Lo huelo». Sonrió.

Cuando le pregunté si pensaba hacer alguna vez una película dramática, preguntó, «¿Por qué?» e hizo una pausa. «Hay cinco mil personas a las que se les da mejor que a mí», explicó pragmáticamente, mientras apagaba su cigarrillo. «¿Por qué debería competir con ellos? Pero sólo hay ocho tipos que hagan lo mismo que yo. 'Ja, ja, ja', ésa es mi responsabilidad. ¿Por qué debería interpretar a Sammy Glick[3] o algo parecido? ¿Para qué? ¿Para que cuatro señoras de Park Avenue puedan ir a verlo y decir: 'Te lo dije, John'?», dijo imitando una voz femenina. «Pueden ir a ver a Charles Laughton eructando frente a Elsa Lanchester si quieren, pero cuando vienen a verme a mí, vienen a ver al Idiota, y lo están deseando, porque yo represento al desvalido». Hizo una pausa y sopló un poco de ceniza que había sobre un bloc de notas, arrancó la primera hoja y la tiró. «Tengo muchos seguidores leales», continuó. «Son niños de tres años que crecieron y que ahora traen a sus hijos de tres años a ver mis películas. Esta mañana me llamó la madre de un niño de siete años; está sordo, pero lee lo que digo y se ríe. ¿Cómo puedo quitarle eso?», preguntó, retóricamente. «Te estás preguntando: '¿Puede ser sincero este pardillo?' Bueno, si no lo soy, me estoy engañando a mí mismo».

«Este no es un plató cerrado. Puede usted entrar. Es usted completamente bienvenido», dice un cartel en la puerta de entrada de cualquier plató de sonido en el que trabaje Jerry Lewis. En el plató hay todos los días un hombre contratado por Lewis para que toque música electrónica ambiental o ponga efectos de sonido en un enorme aparato reproductor.

Martes: una extensa fanfarria resonaba por el plató. «Esa es su música», dijo Frank Tashlin, y Lewis llegó andando con decisión, saludando a todo el mundo, vestido con pantalones de color azul celeste (a cien dólares el par) y una cazadora de piel curtida. Sonaban tambores y él caminaba siguiendo su ritmo. Habían colo-

3 Protagonista de la novela de Budd Schulberg "What Makes Sammy Run?", que trata de dejar atrás su infancia en un ghetto judío rechazando toda clase de escrúpulos para escalar socialmente (N. de la T.)

cado una cama en una plataforma situada a media altura para filmar un primer plano de Lewis durmiendo debajo, roncando. Tashlin se lo llevó a un lugar apartado y le explicó en voz baja cómo iba a ser la escena: mientras estaba debajo de la cama, alguien se sentaría sobre ella, fuera de plano; se suponía que ese alguien sería una actriz, pero que en realidad sería uno de los pesados técnicos, para que los muelles del colchón se hundieran aún más y golpearan a Lewis. Explicado esto, Tashlin intentó que Lewis se metiera debajo de la cama, pero Jerry comenzó a portarse como un mono y a saltar alrededor del director. «¿Alguna vez has visto un mono judío?», preguntó, con un cigarrillo colgando de sus labios. Tashlin lo disuadió: «Vamos Jerry. Vamos, pequeño. Métete debajo de la cama y pon tus caras graciosas. Vamos, sé gracioso». Finalmente debajo de la cama, Jerry chilló de pronto: «Estoy atrapado. ¡Levanta la cama, cerdo asqueroso!» Un par de técnicos se acercaron a toda prisa, la levantaron, y Lewis se desenganchó de un muelle. El iluminador puso un fotómetro cerca de la cara de Lewis para medir la luz y Lewis le mordió la mano. «Vamos, Jerry», dijo Tashlin con tranquilidad, «aparta tu bracito de en medio para que podamos ver tu carita». Lewis preguntó sarcásticamente si la cama iba a desplomarse encima de él: «Si esta maldita cosa se viene abajo, no podré volver a trabajar». Tashlin le aseguró que no pasaría. «Desde donde estás tú pareces muy seguro», gritó Lewis. «¿Por qué no te metes aquí debajo, pedazo de jirafa?» Tashlin volvió a decirle que metiera la cabeza bajo la cama. Lewis le ponía caras. «¿Hasta dónde te leíste el manual del director después de dónde dice 'Acción'?» «Hasta la primera página», contestó Tashlin, y Jerry se rió entre dientes. El director arregló el pelo de Lewis para que tuviera un aspecto más cómico. «Ese ha sido el primer gesto cariñoso que has tenido conmigo en todo el día», dijo Lewis. Tashlin ordenó empezar la toma: Lewis comenzó a emitir una sinfonía de ronquidos. Algunos espectadores se rieron en voz baja. El técnico estaba listo para sentarse sobre la cama, pero Tashlin no dio la señal y Lewis continuó roncando. «Te estás volviendo loco con la espera, ¿verdad, pequeño bastardo?», dijo Tashlin. Lewis se rió y continuó con sus ronquidos. El director hizo una señal con la mano, el técnico se sentó y Lewis reaccionó cómicamente. «Eso es, eso es», dijo Tashlin, y Lewis intentó salir de debajo de la cama, pero algunos miembros del equipo le habían atado los cordones de los zapatos a los postes de la cama. «¡Seréis cabrones! ¡¿Quién ha sido?!», gritó. «¿Quién ha atado mis cordones a la cama? ¡Estoy encadenado! ¡Como un maldito ratón judío!» Alguien desató sus cordones y Lewis salió arrastrándose. «Has terminado por hoy», le dijo Tashlin, y Jerry volvió a imitar a un mono. «Llévame a mi barra», dijo, subiéndose encima de Tashlin.

Miércoles: Lewis, con gafas de sol, estaba en una esquina hablando acerca de los cambios en el guion con Tashlin y Zachary Scott. En la primera toma, la acción se realizó fuera de marca y la cámara no lo registró todo. Un maquillador calvo aplicó

algo de maquillaje sobre la nariz de Lewis para que pareciese más morena. Las tomas segunda y tercera no fueron válidas porque se veía la sombra de la pértiga. «Técnicamente, todo va a salir bien», dijo Lewis, irritado. «Y lo único que no estará bien serán los actores. Me estoy volviendo rancio».

Jueves: «Jerry armó una gorda quejándose de la pértiga», me dijo Frank Tashlin. «Así que, como verás, ya no hay pértiga».

Viernes: Paul Jones, productor de *¿Qué me importa el dinero?*, estaba hablando con Keller. Jones, un hombre bajito, de aspecto amable, de barriga prominente y eterno gesto de preocupación, llevaba un traje varias tallas demasiado grande y un gran sombrero de fieltro. Sonaba la fanfarria, y Lewis llegó vestido con un traje de color blanco huevo. «Hola, Jerry», dijo Jones. Sin decir una palabra, el cómico se acercó a él, le quitó el sombrero, lo pisó y se lo volvió a colocar en la cabeza de lado, entonces procedió a desanudar la pajarita del productor, a agarrar su chaqueta por las solapas y a echársela hacia atrás, hasta los hombros. Hecho esto, regaló cuatro entradas para el béisbol a miembros del equipo, y entonces cogió dos cajas de tamaño mediano que estaban atadas la una a la otra y se las lanzó a Tashlin desde la otra punta del plató. Cayeron a sus pies. «¡Ahí tienes tu cesta de Navidad de esta semana!», anunció Lewis. «Dentro hay un calcetín sucio, algunas cuchillas de afeitar oxidadas, un par de cordones de zapatos rotos y un montón de roña». Tashlin gruñó levemente. Lewis se dio la vuelta y se fue, seguido de tres personas. «Ayer me dio un par de calcetines de deporte», me dijo más tarde el director. «Nunca los había llevado antes, y él me dijo que eran muy cómodos para llevar en el plató. Lo primero que ha hecho esta mañana ha sido levantarme los pantalones para ver si los llevaba puestos. Así era, y cometí el error de decirle que eran muy cómodos. ¿Sabes lo que hay en esas cajas? Diez docenas o más de calcetines deportivos que me ha comprado. Así es él».

Lunes: Lewis llegó al plató con una dentadura falsa de castor. «Mi madre», dijo, «se asustó al ver un castor durante el embarazo». El padre del cómico, Danny Lewis, que se parece un poco a su hijo, llegó al plató con una chaqueta azul, camisa blanca y corbata oscura. Se acercó a Jerry, que estaba sentado en un sillón bebiendo un batido de chocolate, se situó frente a él y le dijo que le habían dado un hueco en el programa de Ed Sullivan para la semana siguiente, y entonces le pidió consejo sobre iluminación y ángulos de cámara para el programa. Jerry se hundió en el sillón y se mostró amable y tranquilo mientras contestaba a las preguntas entre sorbo y sorbo del batido.

—Y bien, ¿cómo te va, Jerry?

—Bien.

—¿Todo bien?

—Sí, todo estupendamente.

—Eso está bien.

Lewis dio un sorbo a su batido.

—Mira el programa cuando salga –dijo su padre.

—Sí, papá.

—Entonces todo está bien, ¿no?

—Claro.

—Bueno, nos vemos.

—Sí, papá.

Danny Lewis se alejó de su hijo y se marchó por la salida más cercana. Jerry se quedó sentado en silencio, bebiendo su batido. Después de un rato, vino Tashlin, sonrió amablemente, y le preguntó qué sabía él de pintores. La cara de Lewis se iluminó. «Todo», dijo.

«¿Y de Van Gogh?», preguntó Tashlin. «¿Por qué se cortó la oreja?»

«No quería escuchar todas las tonterías que se decían en ese lado de la habitación». Dos mujeres y una niña pequeña entraron en el plató. «Hola, señorita», dijo Lewis, e inmediatamente se puso a jugar con la niña. Le ofreció un poco de su batido. «¿Te puedo dar un abrazo, eh?», le preguntó. Ella asintió tímidamente con la cabeza y él la rodeó con sus brazos. «Oh vaya», dijo. «Así que esto es lo que se siente. Los chicos son mucho más duros». El fotógrafo de la unidad se acercó y empezó a sacar fotos del cómico con la niña pequeña. «Eh, vamos, deja de hacer eso», le dijo Lewis, poniéndose serio. «Sí sacas fotos parecerá que todo esto está preparado».

Martes: la compañía entera se marchó a la costa para rodar algunas escenas en un embarcadero de Paradise Cove. El cielo no se despejó hasta después de comer, y Lewis se entretuvo jugando al fútbol. A la una de la tarde, la fanfarria empezó a sonar y él se acercó hasta el extremo del embarcadero en un pequeño cochecito de golf rojo. «Hola, Tish», dijo a Tashlin. «¡Otro gran día! Sí señor, toda esta actividad me está volviendo loco. Cuando hay dinero en juego, no hay sol». Se acercó al director, que estaba sentado en una silla de lona, le dio unos golpecitos en la cabeza y se sentó en su regazo. «Bésame en los labios. Inténtalo una vez. Nunca lo has intentado». Tashlin resopló y dijo: «Eh, Carl, trae el pescado. Ya sabes, el grande». Cuatro técnicos trajeron una caja enorme llena de hielo y una gigantesca lubina muerta de 225 kilos de peso; sacaron el pez de la caja y lo pusieron sobre el embarcadero. Lewis tenía que meter la cabeza en su boca, y se acercó a echarle un vistazo, se inclinó, abrió la boca del pescado y miró dentro. «John L. Lewis dice que la huelga ha terminado», gritó dentro. «Podéis salir de ahí». Se levantó y observó el pez con mirada crítica. «Aquí hay pescado suficiente para alimentar a 300.000 católicos», dijo, y asintió con la cabeza. «Este pobre desgraciado ha tenido que morir para salir en una película». Tras dos tomas cortas, Lewis se subió al cochecito de golf y lo condujo a toda velocidad por el embarcadero, persiguiendo a miembros del

equipo que saltaban frenéticamente para evitar ser atropellados. «Todo esto ha empezado», comentó Tashlin, «porque alguien le ha pedido que apartase su coche». Finalmente, Lewis detuvo el coche, salió de un salto, cogió una escoba y la lanzó contra un técnico, que se agachó para evitarla; Jerry persiguió a otro, le quitó la gorra y la lanzó al agua por encima de la barandilla. Corrió enérgicamente hasta Tashlin y le besó en la mejilla. «Buenas noches, Tish», dijo, y se volvió dando botes al cochecito de golf y se metió dentro. El equipo estaba reunido a su alrededor, sonriendo. «Buenas noches, Jerry», dijeron al unísono. «¡Eso son muchas buenas noches!», dijo Lewis, saliendo del coche de un salto. «¿Qué hacéis, cabrones? ¿Qué hacéis con el coche?» Volvió a meterse en él, vacilando y encendió el motor. Las ruedas empezaron a girar, pero el coche no se movió; los miembros del equipo le habían puesto calzos. Cuando Jerry se marchó en el coche, haciendo eses como un loco por el embarcadero, Tashlin se me acercó. «¿No te gustaría tener esa energía?», dijo. «Esta mañana golf, después baloncesto, después fútbol, después el coche, y todavía no ha terminado». De camino a Hollywood, en su Lincoln Continental, Lewis condujo entre 90 y 120 kilómetros por hora con una sóla mano, mientras con la otra hablaba por teléfono. Al pasar junto al distrito comercial de Bel Air, paró junto a la acera. «He parado en la floristería», dijo, «para comprarle violetas a Patti».

En la puerta de la casa de Jerry Lewis en St. Cloud Road había una mezuzah[4] con una placa dorada con la inscripción: «Nuestra casa está abierta al sol, a los amigos, a los invitados y a Dios». Una sirvienta abrió la puerta y me condujo hasta la biblioteca. Como Frank Tashlin había dicho, había seis o siete estanterías con volúmenes encuadernados en cuero de diferentes colores, cada uno de ellos con letras doradas que indicaban el contenido. La estantería de arriba comenzaba con los guiones de las películas de Jerry, empezando por *My Friend Irma* (1949) y continuando hasta el presente. Había libros de fotografías, relatos visuales completos de las actuaciones de Lewis, con Martin y en solitario, así como volúmenes dedicados a su mujer y a sus hijos, un registro completo de su vida y su carrera desde aproximadamente 1946. Detrás del sofá en el que me senté había vitrinas repletas de premios, placas y copas de oro y plata que también había en las estanterías de la habitación. En la pared que había frente a mí había una pintura enmarcada de Lewis vestido como Emmett Kelly, el payaso. Una pared entera estaba ocupada por una puerta corrediza de cristal desde la que se veía la piscina, y más atrás estaba la zona de juegos con máquinas de pinball, pistas de tenis, mesas de ping-pong y tumbonas. Había árbo-

4 Pequeño recipiente que contiene un fragmento de las Sagradas Escrituras (Deutoronomio) y que los judíos suelen adherir al umbral de la puerta de entrada en sus casas (N. de la T.)

les por todas partes. Una enfrente de la otra, en los extremos opuestos de esta zona, había dos estatuas de San Antonio y de Moisés. En una mesita que había frente a la pared de cristal había una copia recubierta en plata del Antiguo Testamento en hebreo, una copia de la Biblia completa, y un guion encuadernado en cuero y autografiado de *Los diez mandamientos* de C. B. DeMille.

«Jerry y Jack bajarán en unos instantes», dijo Patti Lewis, al entrar en la habitación. Era una mujer diminuta y efervescente, llevaba un sencillo vestido rojo, y se había peinado despreocupadamente su pelo oscuro salpicado de canas («Empezaron a salirme cuando tenía veinte años»). Se sentó en un sillón junto al sofá. «La gente siempre me dice que soy la roca de este matrimonio», me dijo después de un rato. «Jerry también lo dice. Pero a mí no me lo parece en absoluto. Jerry me lo ha dado todo a mí y a mi familia, y recibo de él tanto como lo que yo le doy. Créeme». Sonrió. «Jerry estaba actuando en el Waldorf en cierta ocasión», dijo, recordando la época en la que Jerry aún no era famoso. «Todo lo que tenía para ponerme era un vestido marrón prenatal (esto fue cuando yo estaba embarazada de Gary). Lavé aquel vestido tantas veces que cuando nació Gary estaba brillante; la tela estaba completamente gastada. Yo solía ir a ver a Jerry en su actuación y miraba a mi alrededor y me daba envidia la ropa de las demás mujeres. El primer regalo que Jerry me hizo fue un abrigo de pieles de segunda mano; creo que era ardilla teñida. Bueno, yo pensaba que era la cosa más elegante que había visto en mi vida y me lo puse, ya sabes, muy orgullosa». Sonrió cálidamente. «Una noche fuimos a un club y yo llevaba puesto el abrigo y pillé a una mujer mirándolo y poniendo caras raras. Bueno, no sé, consiguió arruinarme el abrigo. No por su actitud ni por nada, sino porque eso afectaba a Jerry. Destruía el regalo que me había hecho».

Durante la cena, Ronnie Lewis, de doce años, entró al amplio comedor (desde el que también se veía la piscina), se sentó junto a Jack y empezó a hablar con él de pistolas; Jack le prometió que le llevaría a cazar patos la semana siguiente. Jerry estaba hablando por un teléfono que había sobre una silla que estaba junto a su sitio en la cabecera de la mesa. Scotty Lewis, de seis años, bajó del piso de arriba y me entregó tímidamente un bolígrafo (con la caricatura de Lewis) envuelto en papel: Jerry le dio un beso por ello. La gobernanta apareció con Anthony Lewis, de tres años, en brazos. El niño llevaba un pijama de color rojo anaranjado, e iba seguido de un Christopher Lewis también en pijama, que parecía ligeramente asombrado y que dentro de poco cumpliría cinco años. Anthony estaba lloriqueando. Miró a la señora Lewis y dijo, desgarradoramente: «Mamá». Jerry se levantó de un salto. «Dios, cuando dice 'Mamá' de esa forma, se me rompe el corazón». Se acercó al niño y lo convenció para que dejase de llorar. Entonces llevaron a los tres más pequeños a la cama y, un poco más tarde, Ronnie terminó de hablar con Jack, dio las bue-

nas noches y subió discretamente las escaleras. Mientras comíamos el asado, Gary Lewis, de diecisiete, entró en la habitación y le enseñó a su padre un *sketch* cómico que acababa de escribir. Jerry lo leyó por encima, se rió varias veces, y entonces nos pidió que lo escuchásemos; lo leyeron entre él y Gary. Jerry le dio la enhorabuena y le dijo que lo pasase a limpio, a doble espacio. Gary asintió y se marchó. Por aquel entonces, todos menos Jerry habíamos terminado con el plato principal, y la sirvienta negra entró para recoger los platos. Jerry se acercó a ella corriendo y le dio un cómico beso en la mejilla. «Es preciosa», anunció. «Me da algo». La mujer se rió, avergonzada. «Después nos besaremos en la cocina», dijo, con gesto maquiavélico, «como hace un rato». Patti sonrió y Jack dijo: «Tralalá».

Después del pastel de manzana, Jerry me enseñó la casa, y después, en la habitación del equipo de música, en forma de «L» («The Jerry Lewis "Loud" Sound Studios[5]. Si es una grabación de Jerry Lewis, le retamos a que la escuche»), Lewis me comentó que le molestaba que la gente que visitaba el plató hiciera como si no le impresionase estar con una estrella de cine; le parecía hipócrita. «Si John Wayne entrase en mi plató, ¡me cagaría encima!», dijo. «Me impresionaría». Hablando de dinero, me dijo que siempre llevaba consigo mil dólares en billetes de cien, que le encantaba ir de compras y recorrerse las tiendas. Hablando de esta extravagancia suya, dijo: «Hace unos años me di cuenta de que no puedo comprar lo que realmente quiero, así que compro todo lo demás».

Y entonces, de repente, empezó a hablar de Dean Martin: «El único contrato que tuvimos», dijo, «fue un apretón de manos. Eso fue todo. Porque yo siempre digo que si no puedo fiarme de tu apretón de manos, no puedo fiarme de ti». Habló de la «absoluta ruptura emocional» entre el cantante y él. «Tras separarnos, le pregunté a Patti por qué nunca decía nada contra Dean, y ella me dijo que Dean era como una segunda esposa para mi y que no tenía derecho a hablar de él. ¿Qué te parece?» Y después: «Todavía quiero a Dean, pero ya no me cae bien».

Acerca de su ego: «Cuando me levanto por las mañanas», afirmó, «pienso primero en mí, después en mi mujer y luego en mis hijos. Me gustaría conocer al tipo que pueda decir honestamente que no hace lo mismo». Hizo una pausa. «Me dicen que soy un ególatra; que por qué tengo que hacer cuatro cosas. Que por qué también tengo que dirigir, producir y escribir los guiones. ¿Te parece fácil? ¿Te parece que lo hago por placer? Por cada empleo que tengo, son ocho horas de trabajo. Así que, como hago cuatro cosas, eso hace treinta y dos horas al día. No hay tantas horas. ¿Por qué lo hago? Porque prefiero trabajar así que trabajar con inútiles. Siempre

5 Estudio de sonido "ruidoso" de Jerry Lewis (N. de la T.)

intento conseguir a los mejores para cada trabajo. No siempre puedo contar con Frank».

Y mucho después, a eso de las tres de la madrugada, bebiendo una lata de cerveza, Lewis habló de su nacimiento, de su juventud, de sus padres, de su abuela, a la que adoraba y que murió cuando él tenía once años; sus ojos se humedecieron cuando habló de ella y de cómo solía llamarlo «hijito», y de cómo cuando en el hospital le dijeron que había «fallecido», él preguntó que si aquello significaba que iba a recuperarse. Habló de su reticencia a odiar a nadie («Siempre me pregunto: '¿Los quieres tanto como para odiarlos?'»), de todas las tías con las que había vivido cuando sus padres, que trabajaban en el mundo del espectáculo, estaban de gira, de la forma en que su abuelo lo había buscado con curiosidad detrás del televisor la primera vez que salió en la pantalla, de su amor por los niños, en especial por los suyos («son buena gente»), y de que siempre tendría un bebé en casa. «Cuando tenga noventa años y esté en una silla de ruedas, seguiremos teniendo bebés en casa. Los adoptaré». Y finalmente: «Si no tienes amor cuando eres joven», dijo, «eso nunca te lo podrán devolver. Y eso es lo que no quiero que les pase a mis hijos».

Pasadas las cuatro y media de la mañana, frente a su casa, Lewis nos dio las buenas noches a Keller y a mí. Y a las seis de la mañana estaba en su despacho de Paramount, listo para otro gran día.

Un sábado por la tarde, sobre las cuatro, Lewis tenía que ir a un ensayo en la UCLA (Universidad de California Los Ángeles) para una gala benéfica que debía celebrarse por la tarde para recaudar dinero con el que enviar a niños pobres a un campamento de verano. Yo tenía que encontrarme con él en su casa y poco después de que yo llegase, apareció en la biblioteca con un humor de perros: le dolía la cabeza. «Soy idiota», refunfuñó, hablando de la gala benéfica. «No puedo darle la espalda a nadie. Y la gente lo sabe». Aparcado frente a la casa había un flamante Lincoln Continental nuevo de color granate, con la factura del vendedor todavía pegada a una de las ventanas laterales. Lewis lo examinó con mirada crítica. Abrió la puerta y miró en el interior. «Pero bueno, ¿qué demonios han hecho?», dijo, molesto. «Nada. Ni iniciales, ni teléfono». Gruñó y arrancó la factura. «Ni siquiera han podido quitar esto». Rodeó el coche hasta la parte de atrás, abrió el maletero y lo contempló durante unos minutos. «No hay nada más bonito que un coche nuevo», dijo. A medida que nos dirigíamos a la universidad en el coche, le pregunté si el coche había sido hecho a medida para él. «No», contestó. «Harry Ford, Jr. es un buen amigo mío y siempre me manda lo que me gusta».

El ensayo, en un auditorio para dos mil personas, consistía en que la orquesta de diecisiete músicos de Terry Gibbs tocase un par de temas, y en que se interpretase un tibio número cómico. Cuando Jerry se estaba marchando, Gibbs le dijo que la

orquesta tenía una cita en un estudio de grabación aquella noche a las nueve y media. Lewis asintió y dijo que empezarían exactamente a las ocho y que duraría cuarenta y cinco minutos. «Si no están listos y no les gusta», dijo, «peor para ellos».

Aquella tarde, a las siete y cincuenta y cinco, el auditorio estaba repleto, sobre todo de estudiantes universitarios que habían pagado 1,50 dólares para entrar. A las ocho en punto, el telón se abrió, al ritmo de una sonora pieza que la orquesta de Gibbs interpretó con entusiasmo; había una caricatura de Lewis en el bombo de la batería. Se escuchó una voz por los altavoces. «Damas y caballeros», anunció. «Jerry Lewis». La banda empezó a tocar "When You're Smiling", un foco móvil iluminó el extremo izquierdo del escenario, y en su luz apareció el artista, vestido con un brillante esmoquin negro con un pañuelo rojo, una pajarita roja sobre una camisa de encaje con botones en el cuello y zapatos negros de ante. Los aplausos fueron intensos. Hizo imitaciones de cantantes folk, boxeadores que cantan, se rió del público («¿Cómo pueden tener ese aspecto tan limpio y esa risa tan sucia?»), cantó "Rock-a-Bye Your Melody with a Sexy Melody" en honor a Al Jolson, repartió sombreros de broma y contó varios chistes, tocó una pequeña trompeta, dirigió la orquesta, cantó "Come Rain or Come Shine", mirando de vez en cuando a Patti Lewis, que estaba sentada entre bastidores, bailó claqué, pegó un salto y se cayó estrepitosamente de costado, lanzó diez o doce bastones dando vueltas al aire, sin acertar a cogerlos, menos cuando así lo quería. Entonces se apagaron todas las luces a excepción de un foco que había sobre él, que estaba sentado en un taburete, con un cigarrillo en una mano, un micrófono en la otra, cantando una melancólica canción llamada "What Kind of Fool I Am". Cuando terminó, dejó el micrófono sobre el taburete, el foco se quedó sobre éste, y él se marchó por el oscuro escenario. El aplauso fue atronador. Se encendieron todas las luces. Lewis volvió, hizo dos reverencias y se despidió con la mano. El aplauso continuó mientras el telón se cerraba poco a poco. Eran las ocho y cincuenta y todavía le dolía la cabeza.

Lewis, Tashlin y yo estábamos en el camerino portátil del cómico en el plató de *¿Qué me importa el dinero?*:

PB: ¿Qué opinas de la televisión, Jerry?
JL: La televisión es un medio infantil que está intentando hacer en ocho años lo que nosotros hemos hecho en cincuenta.
FT: No te equivoques con los años, Jerry, no son ocho. Salió en el cuarenta y ocho...
JL: ...En catorce años lo que nosotros hemos hecho desde 1920.
FT: Desde 1910.

JL: Tú lo recordarás. Allí estabais tú y McKinley. Siga, señor Bog-Bogavin...
PB: ¿Qué opinas del psicoanálisis?
JL: En mi caso, creo que es peligroso: soy alguien que tiene recuerdos tristes sobre ciertas cosas a las que (en lugar de dejarme abrumar por ellas) doy un buen uso. Si llegara a darme cuenta de que esos recuerdos no son realmente tristes, creo que la gente dejaría de encontrarme divertido, porque lo divertido tiene que tener algo de triste.
PB: ¿Qué opinas de Hollywood?
JL: Tiene que ser como es. Es todo lo que se supone que tiene que ser. Porque si hubiera cinco mil Abraham Lincoln viviendo en Hollywood, ya no sería el encantador Hollywood, sería Greensboro, Carolina del Norte. Pero necesitamos a los farsantes, y a los mentirosos, y a los lameculos y a los pelotas, y mucha de la mierda que odiamos, o no sería Hollywood. Y es precisamente esa mierda lo que hace que la gente quiera venirse aquí. Porque nadie quiere irse a Groenlandia, donde Dios creó una sustancia maravillosa; quieren ir donde está la mierda.
PB: ¿Qué es para ti el arte?
JL: ¿El arte? Un tipo con un pincel, un tipo con una idea, un tipo con una canción, una mujer con algo que gritar. Me viene a la cabeza una marioneta, un cachorro, algo entrañable. Una mujer es arte... y el deseo que siente un hombre por ella es más arte todavía... ¡y cuando el deseo lo sienten los dos es lo más artístico de todo!
FT: ¿Qué sientes al ser director a la vez que actor?
JL: Me encanta. Así soy yo, ¿no te parece?
FT: ¿Qué lado de la cámara te gusta más?
JL: Depende de a que lado esté yo. Cuando estoy frente a ella, no hay nada mejor. Cuando estoy al otro lado, el actor es un imbécil.
PB: ¿Quién te ha influenciado más como director?
JL: El señor Tishman (se escribe T-A-S-H-L-I-N). Es mi maestro.
PB: ¿Qué clase de películas te gustan, aparte de las tuyas?
JL: Me encanta el buen entretenimiento. Nada sórdido. Guardo todas las cosas sórdidas en los confines de una habitación, a buena distancia; eso no lo ve nadie. No quiero sentarme junto a doscientas personas y ver a alguien hacer lo que pienso que alguna vez me gustaría hacer a solas. Porque no solamente me avergüenza, sino que entonces no lo haría a solas por miedo a que esa persona viera esa misma película... Y no voy a sentarme en una sala de cine para que me de un ataque al corazón. Puedo ir a mi propia habitación y cerrar la puerta, mirarme a mí mismo y llorar.
PB: ¿Qué opinas del dinero?

JL: El dinero es un coñazo. Y puedo demostrártelo si te quedas unos días conmigo. Verás cuánto me gusta.
FT: Te gusta lo que te proporciona.
JL: No, la verdad es que no. El dinero me impide aportar algo, dar lo que llevo dentro; porque desde el momento en el que hay dinero en juego, me están pagando por darlo.
PB: ¿Por qué tienes, por ejemplo, entre diez y catorce coches?
JL: No sé. No es más que un montón de coches. Me gusta tener un montón de cualquier cosa, porque es la prueba de que te está yendo de maravilla. Antes tenía dos coches. Entonces me enteré de que muchos tipos tienen dos, así que decidí que tenía que tener cuatro. Entonces, cuando me enteré de que había tipos que tenían cuatro, yo decidí que tenía que tener lo que no tuvieran. Así que ahora que lo tengo, ellos disfrutan de sus cuatro coches y yo tengo que aguantarme con mis diez.
FT: Si te gusta tener un montón de todo, ¿cómo te sientes al tener una sola mujer?
JL: Bien, porque tengo a todas las mujeres del mundo en una. Escogí a la mejor. Tengo muy buen gusto. Entré en una tienda; ya sabes, donde en una tienda dice «Joyería», pues en esta ponía «Esposas». Me pasé por todos los mostradores, y entonces llegué a uno que estaba custodiado por guardas, y no podías mirar dentro de la caja porque estaba tapada. Y yo le pregunté a un hombre: «¿Me dejaría echar un vistazo?», y él desenrolló un rollo de terciopelo y allí estaba ella, sonriendo. Y había una enorme etiqueta que decía «Dos mil millones de dólares». Y ella se arrancó la etiqueta y me miró y dijo: «Puedes quedarte conmigo gratis si me amas». Todas las demás esposas que había por allí, tenían cara de perro.

«¿Sabías que Jerry tiene un disco de oro por "Rock-a-Bye Your Baby"?», dijo Keller cuando Lewis se hubo marchado. «Vendió más de un millón de copias. Pero la primera vez que cantó esa canción en público fue un punto de inflexión en la carrera de Jerry». Keller dio un sorbo a su café. «Tres semanas después de que su separación de Dean fuera definitiva, Patti, Jerry, mi mujer y yo fuimos a Las Vegas, más que nada para escapar de Los Ángeles, porque, como te he dicho, la ruptura fue algo traumático para Jerry. No sabía qué hacer. Se había pasado diez años con un compañero. Estaba pensando en qué demonios iba a hacer. Bueno, pues en Las Vegas lo pasamos de miedo; fuimos a ver espectáculos, cotilleamos, nos tumbamos al sol, nos lo pasamos en grande. El último día habíamos hecho las maletas y estábamos listos para tomar el avión de vuelta de las ocho en punto cuando Sid Luft, el marido de Judy Garland, llamó a Jerry por la tarde y dijo: 'Judy tiene laringitis; tie-

nes que sacarnos del apuro esta noche'. Jerry le dijo que le llamaría en un rato. Se da la vuelta y me dice: '¿Qué te parece?' '¿Qué quieres decir con que qué me parece?', dije yo. 'No tienes número. No has actuado en solitario desde hace más de diez años'. Aún así, hablamos sobre ello y Jerry decide, contra mi sano juicio, ayudar a Garland. Llama a Luft y le dice que lo hará con una condición. 'Ya sé que no puede cantar', dice, 'pero la gente ha pagado por ver a Garland. Si ella sale y se sienta en el escenario (no tiene que decir una palabra) yo seguiré por ella'. Se mostraron de acuerdo, y aquella noche Jerry llevó a cabo todo el espectáculo por ella». Keller encendió un cigarrillo y continuó. «Yo estaba andando de aquí para allá por los pasillos como un padre en una sala de maternidad. De pronto me detuve. Me había dado cuenta de que se nos había olvidado algo. Puedes tener un gran número, pero necesitas algo para terminarlo. Jerry estuvo muy divertido durante aproximadamente una hora. Estaba muy cómodo ahí arriba. Llegó el momento de la verdad: ¿Cómo va a terminar? Pues bien, se agachó y le pidió al director de la orquesta el repertorio de Garland. Lo estuvo mirando, y la única canción cuya letra conocía era "Rock-a-Bye". Así que la cantó, y hasta con el tono de Judy. Salió airoso de todas las pausas, cantó a voz en grito, se arrodilló sobre una pierna, estuvo flamante. Fue lo mejor que he visto en mi vida. Hasta me dieron escalofríos, y ya sabes qué clase de cabrón cínico soy. Bueno, cuando terminó, novecientas personas se levantaron de sus asientos y aplaudieron como si acabásemos de ganar la III Guerra Mundial». Keller hizo una pausa. «Y créeme, aquella noche, volviendo a casa en el avión, no puedes imaginarte cómo me sentía. Sabíamos que lo había conseguido. Sabíamos que iba a estar bien».

No mucho después de que se imprimiese este artículo en 1962, Lewis vino a Nueva York a pasar dos semanas para presentar "The Tonight Show". Jerry me invitó a mí y a mi familia a una de las emisiones. Yo le presenté a mi tímida hermana Anna tras el apoteósico programa al que asistimos ella, Polly Platt y yo. Fue así todas las noches, y Lewis volvió a estar en boca de todos de nuevo. Por primera vez desde sus inicios junto a Dean Martin en el Copacabana, Jerry volvía a ser de pronto chic en la escéptica Nueva York (no volvió a pasar hasta mediados de los noventa, cuando actuó en Broadway, en una espectacular sustitución en el papel de el Demonio en "Damn Yankees"). Polly y yo fuimos a visitarlo a él y a Patti en su suite del Essex House. Estaba todavía en la cama, nos invitó a pasar al dormitorio e hizo un par de chistes verdes tan escandalosos y divertidos como de costumbre.

Poco después de su aparición en "The Tonight Show", Jerry firmó un sustancioso contrato con la cadena ABC para hacer su propia serie de comedia de dos horas semanales, que, por desgracia, fue un tremendo fracaso. Pero el presidente y fundador de la ABC, Leonard Goldenson, organizó una enorme cena en Nueva York

para celebrar el contrato. Jerry nos invitó a su mesa; junto al señor y la señora Goldenson, el por aquel entonces presidente de Gillete (y señora), y el por aquel entonces presidente de Pepsi-Cola y su mujer, Joan Crawford. Al terminar la cena, Polly fue al baño y Joan Crawford se acercó al asiento vacío que había junto a mí, se sentó y me miró intensamente, cogió una cucharilla, atrapó con ella algunas de las burbujas del café que había en el borde de la taza, dijo: «¡Buena suerte!» y me la metió en la boca. Jerry, que observó todo aquello, me explicó más tarde que las burbujas *significaban* «buena suerte».

Cuando nos mudamos a Los Ángeles a mediados de 1964, pasamos a ser huéspedes habituales en la mansión de los Lewis en Bel Air, y Jerry, como siempre, se mostraba tremendamente generoso. En una ocasión, justo cuando los primeros Mustang se vendían como rosquillas, Lewis se compró tres e insistió en prestarnos uno. Nosotros no teníamos ni un centavo y conducíamos un horrible Ford descapotable de 1952, que en otro tiempo había sido amarillo y ahora estaba mal pintado de negro y con una grieta en el carburador. Una tarde me dijo: «No quiero ver ese coche tuyo asqueroso cruzando la verja de mi casa y aparcado en mi jardín, así que ¿por qué no te llevas uno de mis putos Mustang? ¿Necesitas un teléfono dentro? No necesitas un teléfono, eso lo quitaré. Y puedes quedarte con el rojo descapotable». No podía creer lo que estaba diciendo. «Pero necesitas tu coche», protesté yo. «¿De qué estás hablando?», gritó Jerry, «¡Tengo catorce coches! Puedo permitirme darte uno para no tener que ver ese desvencijado pedazo de mierda que tienes entrando aquí nunca más».

La generosidad era algo muy típico de Jerry. Yo intentaba ver todas las películas antiguas de los directores que me interesaban, o las que tuvieran interpretaciones notables, así que le dije a Jerry si podía ver en la gran pantalla algunas de las grandes películas que había en los archivos de Paramount. Jerry lo preparó todo y yo proyecté las copias originales del estudio (casi todas ellas en nitrato de plata) de casi todos los clásicos que Paramount tenía en sus arcas; varias a la semana durante bastante tiempo. Al final, Jerry me llamó y me dijo que unos tipos de producción estaban dándole el coñazo y que tendría que dejar de proyectar películas, porque habíamos puesto ochenta y dos películas a cuenta de Jerry Lewis Pictures. Yo me disculpé pero él no me dejó, se disculpó él y dijo que no era culpa mía, que ojalá pudiéramos seguir proyectando películas siempre. Se lo agradecí efusivamente. Más adelante, me preguntó si querría dirigir un documental sobre él. Por supuesto que sí, pero el estudio no lo aprobaría. En aquel momento, antes de que yo hubiera dirigido una película, la oferta de Jerry era en sí misma un estímulo enorme.

Esa era otra de las grandes virtudes de Lewis: sabía cuándo y cómo dar ánimos. Después de que yo dirigiese en 1968 mi primera película (*El héroe anda suelto*), nos invitó a Polly y a mí a su casa (ella había trabajado en el guion y fue la diseñadora

de producción) y proyectó una copia de 35 milímetros para su familia en su salón, donde tenía la última tecnología en proyección. Cuando se encendieron las luces, Jerry pasó dos horas con nosotros hablando detalladamente sobre la película y alabándola hasta el infinito. Esta clase de desinteresada generosidad con un joven artista sigue siendo algo único en mi vida.

Nuestras vidas y nuestras carreras separaron nuestros caminos. Mientras que para mí los setenta fueron profesionalmente la mejor época, para Jerry fueron la peor. Precisamente, la última vez que lo vi antes de que pasáramos más de veinte años sin volver a encontrarnos fue cuando me visitó en el rodaje de *¿Qué me pasa, doctor?*, que yo producía y dirigía. Todo el mundo se alegró de verlo, pero lo cierto es que él no parecía alegrarse en absoluto. Por aquel entonces, ya había pasado más de un año desde el estreno de su última película. Después de protagonizar sin falta una media de dos películas al año desde hacía veinte (y en los sesenta también dirigiéndolas, produciéndolas o escribiendo los guiones), en la década de los setenta sólo estrenó una película. En 1970.

Otra quedó sin terminar (fue una notable catástrofe), *The Day the Clown Cried*, sobre un payaso en un campo de concentración nazi, algo de lo que se habló mucho cuando la película italiana ganadora de un Oscar en 1997, *La vida es bella*, trató un tema parecido. Lewis había recibido unas críticas feroces (sin que nadie hubiese visto un metro de película) por la idea misma. Las drogas, las úlceras y una enfermedad cardiaca, además de un par de enormes reveses comerciales, atormentaron a Jerry durante dos décadas. A excepción de la inesperadamente popular *Dale fuerte, Jerry* (1981) y su éxito dramático con *El rey de la comedia* de Martin Scorsese, en 1983, la carrera cinematográfica de Jerry no volvió a enderezarse realmente hasta los noventa, y eso fue sobre todo gracias a los *remakes* de las películas que había escrito, producido, dirigido y protagonizado, como la enormemente popular adaptación de *El profesor chiflado* y su secuela, por parte de Eddy Murphy. Pero lo que nunca se ha perdido es el Maratón Televisivo Anual de la Distrofia. Desde hace ya más de cincuenta años.

Verlo en Broadway en "Damn Yankees", en 1995, fue para mí una conmovedora experiencia, y ya sabía que lo iba a ser, pero no hasta tal extremo. Por aquel entonces, llevaba más de dos décadas sin ver a Jerry en persona. Claro que muchos de esos años los habíamos pasado los dos sumidos en la tristeza (y de todos modos, así es el negocio del espectáculo, la vida suele tender a separar a la gente), sin embargo cuando nos encontramos entre bastidores, los dos estábamos emocionados pero de ninguna manera éramos extraños. En unos instantes, los años se disolvieron. Su pelo era un poco menos abundante en la coronilla y finalmente estaban saliéndole canas, y andaba un poco más encorvado, pero seguía siendo Jerry. Sobre el escenario estuvo hipnótico, magnífico, como una verdadera estrella, pero sin desentonar

dentro de la elaboradísima comedia musical de la que sólo era una parte. Su personaje ni siquiera cantaba hasta el segundo acto; pero entonces, claro, es cuando desenfundaba sus infalibles armas. Y con Jerry Lewis no eran sólo eso, ¡*eran* el espectáculo! Sin embargo, cuando hizo su aparición, y durante casi todo el primer acto, Lewis se ciñó completamente al papel del fantástico personaje que interpretaba: el Demonio con calcetines. Obtuvo sin ningún esfuerzo todas las carcajadas escritas para el personaje, pero sin recurrir en ningún momento a sus propios clichés o frases famosas. De hecho, lo llevó a cabo tan inteligentemente que, a la mitad del primer acto, uno estaba deseando en secreto que hiciera algo del viejo personaje de "El Idiota". Y entonces, justo en el momento preciso, cerca del final del primer acto, soltó de repente un familiar y sonoro «¡Señori-i-i-i-ta!» al estilo Jerry Lewis, y el teatro se vino abajo.

En el segundo acto, se soltó un poco más, y al público le encantó. Prácticamente cada noche se proponía hacer reír a alguno de sus compañeros de reparto al menos una vez, y nunca fallaba. Yo vi a dos de ellos desternillarse de risa y perder el hilo sólo con mirar ligeramente a Jerry, y por supuesto el público se unía y el espectáculo se detenía una vez más. Cuando cantó sus dos canciones, con todo el mundo animando, se me saltaron las lágrimas. Era Jerry Lewis en Broadway (veinticinco años después de haber sido rechazado por su propio país) demostrando una vez más que el increíble éxito de sus primeros años no había sido una coincidencia. Y para mí era como una reivindicación ante nuestra generación: todos los que nos habíamos enamorado de Martin y Lewis, y después de Jerry y Dean por separado. Teníamos razón: el chico era un magnífico artista y un genio de la comedia.

Entre bastidores, le dije todo aquello. Estrechándome ligeramente la mano, Jerry me enseñó algunas muestras de las extraordinarias críticas que había tenido en la prensa por su papel en "Damn Yankees". Estaba orgulloso sobre todo de aquéllas que señalaban lo comedida que era en realidad su interpretación, la sutileza que había mostrado. El muy popular espectáculo de Broadway estaba llegando a su fin, y él acababa de cumplir setenta y un años, aunque aparentaba diez menos. Yo sabía que planeaba irse de gira con la obra, pero viajé especialmente a Nueva York porque quería ver a Jerry en un musical de Broadway, que más tarde representó en varios lugares con gran éxito durante más de un año, tanto en Estados Unidos como en Canadá, y finalmente en Londres, donde fue otro taquillazo. Después de aquello volvimos a estar en contacto. Me dijo que no le importaría hacer aquel espectáculo durante diez años y no lo decía en broma. Y probablemente lo habría hecho, pero después de Londres, los problemas de negocios y las discrepancias de los productores dieron al traste con todos los planes de la compañía y Jerry tuvo que despedirse prematuramente de uno de los mayores triunfos de su carrera. Mientras lo estuvo haciendo, llevaba perfecta cuenta de las representaciones que habían reali-

zado, y dio gracias a Dios de que con el tiempo llegasen a estar por encima de las novecientas.

Seguíamos hablando de vernos algún día. Él quería que conociese a su segunda esposa, Sam, y a su hija, Dani. Le habían salvado la vida, dijo. Finalmente, un encargo (esta vez por parte de un periódico alemán) fue lo que propició el encuentro en la primavera de 2000, y sirvió para ponerme al tanto de todas las cosas que habían pasado desde que fuera el príncipe de los payasos en Hollywood. Cuando llegué a Las Vegas, Jerry sufría de leve neumonía.

Sin embargo, hizo su último espectáculo (de cuatro) en el Orleans Hotel, donde tenía un contrato exclusivo de veinte años en Las Vegas. Actuó durante dos horas sin interrupción, y la vieja magia seguía allí, aunque tenía algo de fiebre a causa de la neumonía. En aquel momento era probablemente el último de una tradición del negocio del espectáculo que incluía a Jolson, a Sinatra, a Garland, a Laurel y Hardy y a Chaplin.

El 25 de abril, hablé con Jerry durante varias horas en el despacho de su casa de Las Vegas, cuyo interior recordaba bastante a su vieja mansión de Bel Air; montones de guiones y dibujos encuadernados en cuero, premios, fotos, placas y muchos cuadros de payasos. Condujo él mismo hasta un restaurante para la cena; comiendo gominolas constantemente. Más tarde, en Los Ángeles, en la Ciudad de la Televisión de la CBS, mientras se preparaba para el Maratón Televisivo Anual de la Distrofia (este año hacían cincuenta y uno), hablamos de nuevo durante una hora en el despacho que tenía allí, el 28 de agosto. Se encontraba bastante bien y me hizo reír tanto como siempre. Una versión abreviada, aunque aún así bastante extensa de nuestras charlas se publicó como un número entero de la revista semanal del "Süddeutsche Zeitung".

PB: *¿Recuerdas cuándo arrancaste la primera carcajada?*
JL: Sí, tenía cinco años.

¿Lo recuerdas?
Sí, llevaba puesto un esmoquin; ¿cómo podría olvidarme de la primera vez que llevé puesto un esmoquin? Mi madre y mi padre encargaron un esmoquin para mí (yo trabajaba con ellos en el circuito judío de Nueva York) y yo salí a escena y canté: "Brother, Can You Spare a Dime?" el gran éxito del momento. Tenía cinco años, era 1931 y yo me metí al público en el bolsillo. Naturalmente. ¿Cómo no se va a meter al público en el bolsillo un niño de cinco años de esmoquin? Entonces hice una reverencia y resbalé, golpeando con el pie uno de los focos, que explotó, y el humo y el ruido me asustaron tanto que me puse a llorar. El público se rió; lloraban de la risa. Aquella fue mi primera carcajada. Así que me di cuenta de que el

resto de carcajadas que consiguiera el resto de mi vida tendrían que ser rompiendo cosas, sentándome, cayéndome y dando vueltas.

¿Tu padre te apoyó?
Lo único que tenía que hacer él era salir al escenario. Esa fue mi educación universitaria. La gente siempre preguntaba a mi madre por qué yo nunca me reía, nunca reaccionaba. Ella decía que era porque estaba estudiando. Con ocho o nueve años me sentaba en primera fila así [*pone cara de estar totalmente absorto*]. Me fijaba en su piel. Me fijaba en la piel de gallina cuando cantaban una buena canción, así de cerca estaba. Es decir, que tenía Brandeis, Northwestern, Golgate, Columbia, Purdue[6], lo tenía todo delante de mis ojos: una educación sobre cómo comportarse ante un público.

¿Tu madre actuaba con él?
Claro, era su maestra de ceremonias.

Tus padres se fueron de gira por todas partes y tú estuviste con ellos todo el tiempo.
Durante toda la década de los treinta; en 1940, yo tenía catorce años y mis padres no me llevaron con ellos en ese viaje (trabajaban en el Coconut Grove en Boston), durante el gran incendio de Boston. Y sobrevivieron gracias a que mi padre era como era, y me alegra decir que tengo mucho de él; algo muy curioso. Tenía que verlo todo, tenía que saberlo todo, tenía que comprobarlo todo. Tenía una curiosidad voraz. Lo único que creo que era negativo era que estaba *obsesionado* con tener información. Pero de esa forma se proporcionó una educación estupenda. No terminó la escuela, pero se convirtió en un hombre brillante. Yo seguí sus pasos. Aprendí lo que aprendí por ser curioso. Así que, gracias a su curiosidad pudo darse cuenta de por dónde venía la ayuda. Los intérpretes accedían al teatro por una entrada específica en la calle, y los trabajadores del Coconut Grove entraban por otra parte. Él conocía las dos. Y cuando estalló el incendio, cogió a mi madre por el brazo y la llevó a una de aquellas salidas, si no, no hubieran salido con vida. Buck Jones [estrella del *western* durante el cine mudo] murió en aquel incendio; mi madre y mi padre lo conocieron aquella noche. Y yo estaba en casa con mi abuela, y ella vino a mi cuarto por la mañana y me dijo que había habido un incendio y que papá había llamado y que estaban bien, que no debía preocuparme. Aquella fue una actuación estupenda para ellos, algo por encima del vodevil.

---

6 Prestigiosas universidades estadounidenses (N. de la T.)

¿Actuaste con ellos en los años treinta? ¿Seguiste haciéndolo?
Claro. Mis padres conseguían una actuación y actuaban en otros hoteles. Nos alojábamos en el Brown's Hotel y trabajábamos en otros sitios. Mi padre hacía su espectáculo en el Brown's un sábado por la noche, a las siete en punto, y luego se iba al Kutsher's, en la misma calle, a las ocho, y al Grossinger's a las nueve, y a las diez actuaba en el Luxor. Así que tenía cuatro actuaciones el sábado por la noche. Así era como uno sobrevivía. Y siempre contrataba para su espectáculo a cualquiera que tuviese coche (un malabarista, un bailarín) porque mi padre no sabía conducir, no *tenía* coche. Pero aún así llegaba a todas las actuaciones. Pues bien, cuando mis padres iban a Kutsher's a representar un espectáculo, mi padre cobraba veinte dólares por los dos. Pero si yo salía, les daban veinticinco. Eso son veinte pavos extra por cada cuatro actuaciones. A mi padre se le daba bien el sábado por la noche; casi cien dólares. Porque el hotel le proporcionaba todo lo que necesitase, y los servicios eran para un total de diez o doce semanas, pensión completa para su mujer y su hijo, y eso era lo único que le importaba, que estuviéramos bien. Y tener derecho a hacer otros espectáculos. Así que, en un verano de diez semanas, hacía cuarenta actuaciones extra. Ahorrar mil dólares no era fácil.

Los artistas importantes que iban a las montañas Catskill podían cobrar 200 ó 250 dólares por espectáculo. Y hacían dos o tres. Cuando en Concord nos querían a Dean y a mí, nos ofrecieron 75.000 dólares por noche. Les dije que se lo metieran por el culo.

¿Así que nunca tuviste ninguna clase de educación tradicional?
Sí, claro, hasta el segundo año de instituto. Después de eso me marché.

¿Dónde estuviste durante aquellos años? ¿Dónde fuiste a la escuela?
En Irvington, Nueva Jersey. Iba a la escuela de la Avenida Union. Desde el preescolar hasta el octavo año (te graduabas el octavo año), luego ibas a la secundaria, que era el instituto, que duraba cuatro años. Yo hice dos y lo dejé.

¿Y no les importó que lo dejases?
Bueno, legalmente tenía derecho a dejarlo a los dieciséis.

¿Por qué lo dejaste?
Porque no podía esperar a *hacer cosas*. Iba a estar ahí sentado viendo como abrían una rana con un bisturí para entender cómo era la anatomía de una rana. En mi vida no iba a necesitar saber nada sobre una rana. Pero era parte del plan de estudios. Yo les dije que se jodieran, que iba a quedar con Tarzán y Jane y hablar sobre ranas. Intentaron convencerme de que no lo dejase. Yo dije que estaba aburrido, que allí

no hacía nada productivo, que quería irme de allí y trabajar, que quería ayudar a mi familia. La *semana* después de dejar la escuela estaba trabajando en un teatro de variedades en Toronto como parte del espectáculo. Ya sabes, entre bailarina y bailarina de *streaptease*, cuando los tíos del público se ponen a leer el periódico, entonces salía yo. Y la mayoría de ellos tenían esta cara cuando salía [*expresión de absoluta falta de interés*].

¿Y qué hacías?
Playback.

Ponías un disco y movías los labios como si cantases. ¿Qué cantabas?
Había discos que podías comprar. "Largo al factotum", de *El Barbero de Sevilla.* Algo de Sinatra, "All or Nothing at All". Algo de Beatrice Lillie, "A Bird in a Gilded Cage".

Y no decías nada, sólo salías y movías la boca.
No hablaba en absoluto.

¿Cuántas canciones hacías?
Tres. Hasta que gritaban «¡Lárgate!» te quedabas allí.

¿Durante cuántos años hiciste aquello?
Profesionalmente, desde los dieciséis, que fue cuando me permitieron dedicarme a ello, hasta que nos juntamos Dean y yo, cuando tenía dieciocho años y medio. Pero llevaba haciéndolo en el Borscht Circuit[7] con mi padre desde hacía diez años.

Siempre que podías.
Sí, siempre que estuviera con ellos.

Y tu abuela cuidaba de ti cuando ellos estaban de gira. ¿Cómo era aquello? Tú querías mucho a tu abuela.
Sí. Era increíble. La mamá de mi mamá. Era la única que pensaba que no tenían que encerrarme. Una tía dijo que necesitaba un cuidador. Otra dijo que era subnormal. Otra dijo que estaba loco, que tenían que encerrarme.

7 En las montañas Catskillls, NY, frecuentado por huéspedes judíos, donde se hacían giras teatrales (N. De la T.)

Una parte importante de tu humor se basa en partir de una situación establecida y destruirla. ¿Cuándo descubriste eso?
Cuando Dean y yo actuamos juntos en el Havana Madrid. Todavía no éramos un equipo, pero yo estaba trabajando como presentador del espectáculo y, por primera vez, tenía que hablar. Y así fue como realmente adquirí tablas hablando, cuando aprendí. Y Dean y yo nos lo pasábamos en grande durante aquellas cuatro o seis semanas. Pero cuando empecé a cogerle el tranquillo, cuando escribí "Sex and Slapstick"[8] (que era lo que éramos Dean y yo)...

Cuando dices que lo "escribiste»", ¿a qué te refieres?
Bueno, a cuando empecé a escribir material para nosotros. El título de lo que estaba escribiendo era "Sex and Slapstick". Leo Rosten [el articulista] tomó prestado el título para un artículo de "Life", y yo me metía con él, diciéndole: «¡No puedes quedarte con mi material y usarlo diciendo que es tuyo! ¡Exijo que me pagues!» Así que vino un mensajero a mi habitación del hotel y me dio tres dólares. «El señor Rosten dice que esto es todo lo que vale», dijo. Pero al escribirlo, lo primero que hice fue darle a Dean un hermanito, darle un mono. En mi mente siempre tuve la idea de escarbar y sacar al niño que había en mí. No me imagino a dos *hombres* sobre el escenario haciendo lo que teníamos que hacer él y yo, y ser adultos y hacerlo. *Dean* tenía que ser el adulto, pero Jerry tenía que ser el niño (el pequeño) me encantaba la idea. Yo era tan alto como Dean, pero trabajaba encorvado e hice que le pusieran alzas en los zapatos. Para que mi postura encorvada diera más resultado. Él siempre parecía mucho más alto que yo sobre el escenario porque yo me encogía. Cuando me erguía para presentarlo o lo que fuera, medía un metro ochenta.

El Havana Madrid. Esquina de Broadway con la calle 50. Era un gran espectáculo. Yo estuve allí dos o tres meses, y entonces Dean vino para cuatro semanas.

Estabas haciendo el número del playback*, ¿y qué pasó después?*
Llegó Dean y empezamos a hacer el tonto, a divertirnos. Lo que me proporcionó la base de la idea cuando fui al 500 Club en Atlantic City. Aquello fue en diciembre del 45, o en enero o febrero del 46. Así que nos despedimos, él se va por su lado, yo me voy por el mío, y me voy a Atlantic City. Necesitaban a alguien que sustituyese a un chaval que estaba enfermo. Yo hablé con [el dueño del club] Skinny D'Amato sobre Dean. «No quiero otro cantante», dijo él. «No es un cantante, él y yo hacemos muchos números juntos», dije yo. Así que lo trajo. Dean llegó la noche del estreno,

8 "Sexo y slapstick", el slapstick es un estilo de comedia disparatada y con un marcado componente físico (N. de la T.)

cantó sus tres canciones y se marchó. Yo hice mis tres *playbacks* y me fui, y Skinny vino al camerino y dijo: «¿Dónde están las tonterías divertidas? Si no las veo en el segundo acto, te voy a regalar unos zapatos de cemento». Habíamos pedido pastrami caliente del restaurante de enfrente, el chico que trabajaba allí nos lo trajo en una bolsa marrón. Todavía hay grasa en la bolsa marrón, y ahora está en mi caja fuerte de aquí. Puedo enseñarte la bolsa marrón... Salimos al escenario y los dos (entre ambos habíamos hecho treinta minutos del primer espectáculo, con nuestras respectivas actuaciones) hicimos una segunda actuación de dos horas y cuarenta minutos. Actuamos ante cuatro personas. Dos aquí y dos allí. La tercera noche había mil personas en el club. Se extendió como la pólvora. Y en menos de ocho semanas estábamos en el Loews State Theater cobrando 5.000 dólares. No tenía ni idea de qué hacer sobre el escenario. No podía hacer la mierda que habíamos hecho en el 500 Club. Así que tuve que empezar a recrear. Verás, yo era bueno a la hora de inventarme cosas dependiendo del sitio en que estuviera. Llévame a donde quieras y haré algo pensando en ello.

Te refieres a la localización
Sí. Así fue como escribí *El botones*. Eso siempre se me ha dado muy bien. Así que fuimos al Loews State dos días, y yo estaba en los estudios Nola hablándole a Dean de los números que podíamos hacer. Era genial de cojones. Vamos, que se sacaba de la manga unas cosas de la hostia. Increíble.

¿Cómo tuviste la idea para ese número? ¿Tuviste alguna inspiración?
Realmente no puedo decirte que supiera lo que Dean iba a aportar. No lo sabía. Así que en realidad escribía genéricamente: tipo serio / cómico. Entonces, cuando me senté con él y le dije: «Déjame que te explique cómo tiene que ser el cómico; tiene que ser como tu hermano pequeño. Tiene que ser como un niño de nueve años que da la lata; tiene buenas intenciones, pero la caga», Dean lo entendió al instante. «No puedes vacilar en tu posición de autoridad. Porque lo que tú eres, desde todos los puntos de vista, es el presidente de banco con chistera al que le lanzo bolas de nieve», dije yo.

Dios, qué bien nos lo pasábamos, era absurdo. Él estaba actuando una noche y me llamó. «Espero no pillarte ocupado», dijo. «No, estaba aquí de pie, escuchándote», dije yo. «A mitad de la canción he pensado que te echaba en falta», dijo él. «¿Por eso me has llamado, porque me echabas de menos?», dije yo. «Sí; ahora estamos juntos. ¿No es genial?», dijo él. «¿De qué demonios estás *hablando*? ¡Aquí hay gente! ¿Qué eres, un maricón?», dije yo. Y de cosas como esa surgían números increíbles que hacíamos después. Sin ningún motivo, me llamaba por teléfono. «¿Por qué me llamas?» «Te echaba de menos». Pero nadie malinterpretaba nunca las

ideas y el material que teníamos. Todos sabían exactamente lo que estábamos haciendo.

Quieres decir que nadie se lo tomaba como un rollo homosexual.
Verás, [el columnista Walter] Winchell me dijo algo una noche. Nos había visto en el Havana Madrid, y yo estaba tomándome una copa con él tras el espectáculo y él dijo: «¿Sabes qué es lo maravilloso de lo que estáis haciendo?» Y me lo decía como si fuéramos un dúo. No éramos un dúo. «Me encanta la forma en que lo miras», dijo. Yo dije que no sabía que era tan evidente. «Sabes, eso es parte de la magia; y la forma en que él te mira a *ti*».

¿Te refieres al afecto?
Sí. Por Dios, sí. Era difícil que no se notase.

Tú acababas de cumplir dieciocho y Dean era diez años mayor.
Sí.

¿Había grabado ya algo?
Trabajaba en un programa de radio sostenido [sin patrocinadores], y aquello no le iba a llevar a ninguna parte. Era sólo el principio, la fase embrionaria. Así que cuando le llamaron, él fue allí como si se tratase de un trabajo. Fue allí para ganar algún dinero. Él ganaba doscientos cincuenta dólares y yo dos mil quinientos.

¿Eso fue en el 500 Club?
Sí. Y a mí me gustó tanto y estaba tan ilusionado por trabajar junto a él que empecé a conocerlo cada vez más a fondo. Nunca, *nunca* en la vida le darán el crédito suficiente por lo jodidamente brillante que era.

Era una persona tremendamente ingeniosa.
Pues sí. Tenía un sentido del humor genial. Pero recuerda esto: cualquiera que tenga sentido del humor y cualquiera que se dedique a hacer bromas y chistes está usando una tapadera.

Reconociste en Dean una especie de espíritu afín. Él lo hacía a su manera, y tú a la tuya.
Sin duda. Pero lo interesante es que nadie podía acercarse lo suficiente a Dean como para poder confiarle algo.

No se podía hablar con él seriamente.

Perdía el tiempo hasta cuando se lavaba los dientes por la mañana. Pero no conmigo. Si yo decía: «Siéntate», eso quería decir que quería hablar con él. Se sentaba. Sabía que sería algo importante porque me respetaba. Sabía lo bien que lo conocía. Y lo valoraba. Porque nadie lo conocía tan bien como yo. Y entonces se abría un poquito. Sabía que nadie llegaría ni siquiera a oír de qué estábamos hablando. Y entonces yo veía como se le cambiaba la cara, como se sentía más cómodo. Cuando yo estaba entre bastidores, notaba que se sentía incómodo al estar solo. En muchas actuaciones vi cómo se desanimaba un poco. Alguien gritaba o hacía algo y eso lo distraía, y yo irrumpía en el escenario, sin haber ensayado nada, y hacía alguna chaladura para que recuperase el hilo. Nunca me dijo una palabra al respecto, pero lo agradecía. Siempre supo que yo sabía cuándo era el momento adecuado.

En muchas ocasiones, en el [programa de TV] Colgate Comedy Hour, *él cantaba y tú hacías tonterías mientras él lo hacía; aquello era desternillante.*
Exacto. Nos lo pasábamos de miedo. Si en un programa a él no le apetecía realmente cantar de corazón, hacíamos el gilipollas. Sencillamente salía algo. Y lo más maravilloso del dúo era que yo podía escribir algo en cualquier momento, o crear cualquier cosa con lo que fuera y cuando fuera. Y no tenía ningún miedo. «¡Vamos a intentarlo!» «Sí, pero ahora mismo estás en el aire, en directo; hay cincuenta millones de personas esta noche». «Exacto. ¡Vamos a intentarlo!» «¿Quieres decir que quieres hacer esto en directo sin..?» «Está listo. ¿Y qué va a pasarme si me sale el tiro por la culata? Estaré aquí la semana que viene». «Bueno, está bien». Pues bien, lo genial de Dean era que lo llevaba a cabo como si llevara ensayándolo durante años. No se metía en medio, sabía como aguantarlo, sabía cuándo darme la réplica, cuándo tenía que echarse a un lado. Y yo me quedaba con la boca abierta cuando veía lo bueno que era, y el noventa y siete por ciento de las veces ni siquiera se daba cuenta.

Porque trabajaba de manera totalmente instintiva.
Sí. Porque siempre decía a todo el mundo: «Yo puedo ir a la deriva; él siempre me agarrará y me devolverá a mi sito». Y viceversa. Jerry puede volverse todo lo loco que quiera, ¿y quién mejor para juzgar lo que Jerry hace que Dean? Y Dean sabía cuando agarrarme cuando me estaba liando o algo parecido. Nunca hablamos sobre la intensidad de nuestros lazos emocionales. Pero siempre se sobreentendía. Siempre subyacía en todo. A veces le echaba una reprimenda: «¿Podrías cantar una canción entera, sin *interrupciones*? Tienes una voz maravillosa. Sal al Copa y deja que las parejitas se abracen mientras tú cantas una canción de amor». «Lo hago». «No, no lo haces». «Sí, lo hago». «No, no lo haces». «*Sí, lo hago*». «*No, no lo haces*». Estaba muy seguro de sí mismo cuando nos separamos. Entonces no *tendría* que

haber hecho todo lo que yo creo que hizo durante todos esos años: escabullirse. Usarme como excusa para escabullirse. «Bueno, eso no es lo que nos ha hecho llegar hasta aquí. Cantar». «No, pero ha sido *parte* de ello. Así que deberías hacerlo. Quiero decir, que deberías darles lo que piden a todos los que piensan que eres un cantante maravilloso, los que compran tus discos y todo eso». «¿Sabes lo que ganaríamos si fuéramos dos cantantes?», dijo él. «¿Y eso qué tiene que ver?», dije yo. «Dime, ¿qué pasaría si fuéramos dos cantantes y trabajásemos constantemente? ¿Crees que ganaríamos mil dólares a la semana?», dijo él. «Eso es jodidamente ridículo. No existiríamos. Dos cantantes no habrían llegado a ninguna parte», dije yo. «¿Y qué te parece *eso*?», dijo él. El equipo empezó legalmente el 25 de julio de 1946. Y lo dejamos el 25 de julio de 1956, la misma noche.

¿Fue eso una coincidencia?
Sí. Fue simplemente algo accidental. Pero no se si podría describir cómo fue aquella noche en el Copacabana. Creo que no podría.

Orson Welles me dijo en los setenta que os vio en el Copacabana, y me dijo que la gente se meaba en los pantalones.
Sí, era la locura. Verás, yo obligaba a Dean a saltarse todas las barreras... Había dos versiones del chico atractivo. Una de ellas era Dean, que era un tipo guapo, pero el otro se llevaba a casi todas las chicas porque despertaba su espíritu maternal. Estaban allí para protegerlo. Estaba allí para liberarlo de su tirano. Dean pasaba el rato leyendo tebeos en la suite mientras yo tenía a una chica en mi habitación.

Imagino que, como Dean era más mayor, tendría más experiencia en lo romántico que tú.
Oh sí, por supuesto.

¿Era eso parte del afecto que había entre vosotros, el hecho de que él te iniciase o de que te enseñase algo sobre las mujeres de alguna manera?
No, no fue mi maestro para nada. Yo me eduqué a mí mismo. Yo le enseñé a *él* un par de cosas. Vaya, me encantaba que fuera tan estirado. Cuando estaba leyendo un tebeo y yo sabía que había chicas cerca y él no estaba por la labor, le miraba y decía: «¡Estás loco! ¡Ahí hay chicas!»

No le interesaba.
Lo hacía por su cuenta. No era como yo para nada. Yo era un puto animal. Y me organizaba numéricamente: la 29A es la rubia; la número 29B es la morena.

¿Quieres decir que, cuando empezasteis a ser famosos, eran como las groupies de una banda de rock?
Así era. Más tarde, cuando empezamos a hacer películas, todo empezaba por la mañana en mi camerino a las ocho menos cuarto, antes de ir al plató. Y yo era el director, así que tenía que estar allí temprano con mi equipo. A las ocho menos cuarto echaba un buen polvete. Muy bueno para empezar el día, te quita los males.

Cuando os juntasteis en el 500 Club, cuando pasasteis oficialmente a ser un equipo, ¿arrasasteis?
Sí, totalmente. No hay palabras para describirlo. No las hay.

¿Improvisabais mucho?
Sí, claro. Bueno, lo que escribí en la grasienta bolsa de papel marrón era para mí una fórmula maravillosa: 1) Introducción y presentación de los actores. Eso quería decir que yo presentaba a Dean. En otras palabras, yo salía y dejaba claro que era parte de un equipo y que era el encargado de las tonterías: «Así que se lo pido, damas y caballeros, por favor no se aburran durante sus tres canciones porque yo estaré listo para salir. No duran tanto. Aplaudan mucho porque es muy sensible». Pero aquello dejaba claro qué clase de persona era el chaval. Entonces presentaba a Dean y él cantaba sus tres canciones, así que ya se sabía que él era el cantante estirado. Quedaba claro. Entonces yo insistía mucho en hacer nuestro «continuado» enseguida. Y aquello consistía en que, cuando él estaba cantando su tercera canción, yo salía y decía: «Señor Martin, espero que no piense que le estoy faltando al respeto, ya sabe que cada noche es algo embarazoso, cuando usted canta esa canción y yo tengo que ir al baño. Así que, cuando me vea marcharme por aquella puerta, allí es adonde voy. No es que no me guste su canción. ¿Sabe lo que quiero decir? Simplemente es que me he tenido que ir al baño». Pues bien, aquello era el principio del «continuado», porque unos ocho minutos más tarde, Dean decía: «¿Por cierto, has ido?» «No, pero no se preocupe, sé controlarme muy bien». Y nos pasaríamos la bola. A la tercera o la cuarta, yo empezaba a flojear. «Creo que ahora puedo ir...» Y Dean decía: «Sólo quiero que te esperes a esta canción».

¿El «continuado» consistía en que tú tenías que ir al baño?
Una vez que se establecía el «continuado», empezábamos con los «gags y episodios». Los «gags y episodios» eran *sketches* breves. En treinta minutos hacíamos varios. Había que hacer una parte substancial de la actuación juntos para demostrar que éramos un equipo.

¿Qué hacíais?

Escribí una parodia de [la vieja canción] "Side by Side», que era maravillosa: "Oh, we ain't got a barrel of money./That's why where trying to be funny./And we'll travel along, singin' a song, side by side[9]". Y era un número muy bonito, y uno se daba cuenta de que estaba ensayado. Sonaba la música. Estaba preparado. Tenía cuerpo. Yo era muy puntilloso con eso. Él lo odiaba.

¿Por qué?

Porque él prefería pasárselo bien. Era importante dejar claro que habíamos ensayado y que habíamos trabajado. Esto es un negocio, no una tomadura de pelo. Y como todo lo que hacíamos tenía ese aire de espontaneidad, había que hacer que el público se enterase de que aquél era un trabajo duro, que estaba bien preparado y todo eso. Y él me decía: «Bah, ya estás otra vez echando flores». Y yo decía: «No, no, no, no. Hemos llegado hasta aquí gracias a eso que tú llamas echar flores». Sí, yo solía decirle: «Cuando Sophie Tucker hace su aparición, presentarla no es echarle flores. Tienes que reconocer la grandeza de la intérprete. Y tienes que reconocerlo cuando están allí. Pero lo que parece un acto de generosidad por nuestra parte es en realidad algo muy egoísta. Queremos que se nos relacione con los nombres que presentamos. Quiero que sepan que Sophie Tucker nos conoce a *nosotros*. Por eso hago esa presentación». Entonces él lo entendía y todo iba bien. En el 500 Club trabajábamos con trajes grises. «Esto no va a funcionar», dije yo. «¿Por qué?», dijo él. «No quieres ponerte un esmoquin porque es incómodo. Vivir en la calle también es incómodo. Tienes que llevar un esmoquin», dije yo. «¿Por qué?» «Porque si me caigo vestido con un traje gris, eso no tiene una mierda de gracioso. Porque puedes ir a la calle Bowery[10] y ver a cientos de tipos con trajes grises tirados por los suelos. Si te caes con un esmoquin, cuando te levantas con ese esmoquin lleno de barro, es divertido. Y tú eres el otro extremo de la balanza de mi personaje, y tienes que estar ahí de pie, limpio, cuando yo me levante lleno de barro. Es así de simple». Y él respetaba mi sabiduría y lo que sabía sobre el negocio, y lo acataba. Estábamos todo el rato convenciéndolo para que se pusiera el esmoquin. «¡Tú y tu maldito esmoquin! ¡Tengo que llevar un puto esmoquin!» Lo odiaba. Pero entonces, después de que nos separásemos, trabajó durante veinte años por su cuenta, siempre con esmoquin. Y siempre llevaba el reloj que le regalé (nunca se lo quitaba de la muñeca), el reloj que le di en 1950.

Así que sabías que él te tenía aprecio, a su manera.

---

9 «Oh, no tenemos ni un duro./Por eso intentamos ser divertidos./Y viajaremos, cantando una canción, los dos juntos». (N. de la T.)

10 Calle de Manhattan conocida por sus albergues y hostales baratos frecuentados por vagabundos (N. de la T.)

Tenía formas maravillosas de demostrarlo. Porque sabía que yo tenía que verlo. Recuerdo una noche en algún lugar (me acuerdo del asunto en cuestión pero no del porqué); «¿Sabes una cosa? Tienes una responsabilidad y una deuda conmigo, y no parece que tengas intención de devolverla nunca», le dije. «¿De qué estás hablando?», dijo él. «Siempre que hablo de ti, le digo a la gente que te quiero y lo fuerte que es el afecto que nos tenemos y todo eso. Tú nunca se lo dices a nadie», dije yo. «Será que no te quiero», dijo él. «Y una mierda. Yo no podría quererte a ti si tú no me quisieras a mí». «¿Qué es esto, algo de Freud?», dijo él. «No, no es Freud, es la verdad», dije yo. Es la misma verdad que llevo predicando desde que tenía doce años: no puedes amar a nadie si no puedes odiar. Alguna gente me dice: «Yo no odio nada», y yo les pregunto: «¿Quieres a tu mujer?» «Sí, claro». «No puedes tener sólo *uno* de los dos; tienes que tener ambos. Tienes que tener la capacidad de odiar para poder tener la capacidad de amar tan intensamente como dices que lo haces». Y todo eso siempre se cumple, y esa persona viene a verme un año o dos y se confesaba: «Tenías razón. Odio que tuvieras razón acerca de eso, pero tenías razón». Y lo que hacíamos Dean y yo era educarnos el uno al otro. Él me educaba en lo referente a la sociedad, la estructura, el lugar en el que vivíamos, y yo lo hacía en lo teatral. Estábamos enseñándonos cosas constantemente el uno al otro. Yo estaba todo el rato dándole consejos sobre cómo hacer la reverencia, cuándo terminar un número, o cómo hacer tal gag. Él me daba consejos como «Deja de ser tan inocente». Ya sabes. Yo ayudaba a todo el mundo. A cualquiera que estuviera cerca. Y a causa de su educación, él estaba en contra de que yo lo hiciese. «¿Por qué le das dinero?» «Porque es un hombre en apuros, por eso. ¿A ti qué coño te importa?», decía yo. «Pero no tienes por qué hacerlo». «Yo no hago lo que *tengo* que hacer. Hago lo que *quiero* hacer», decía yo. No podía dejar de actuar así nunca. Nunca.

¿Cómo fueron aquellos primeros cuatro años, antes del cine? ¿Entre el 46 y el 49?
Fueron maravillosos. Éramos como Zipi y Zape. Lo pasábamos en grande, era absurdo. Jugábamos al fútbol vestidos con un traje en Filadelfia, rompíamos ventanas, lámparas. Como dos putos monos drogados. Simplemente jugábamos. Y él jugaba al golf y yo escribía. Entonces le decía: «He escrito algo cojonudo, tenemos que trabajarlo». «Más tarde». Oh-oh. «No, más tarde no, porque si no yo me retiro y tú no tendrás nada bueno que representar». «Más tarde». Y yo sabía que no tenía que forzarle. Quería jugar al golf durante el torneo en Filadelfia, y yo no le metía prisa. Nos fuimos de allí, fuimos a Chicago y yo dije: «Ahora vas a ensayar». Y lo hacía. Pero lo curioso, lo más inexplicable, era que yo escribiera un *sketch* que duraba cuatro minutos, situando las posiciones sobre el escenario y trazando la geografía de ese número. Lo hacía esa misma noche y él lo aprendía al instante. Y tenía una frase predilecta, siempre decía: «No hace falta que me lo repitas».

¿Pero había algunas cosas que siempre repetíais, verdad?
Sí, claro. Teníamos una base. Teníamos un núcleo de treinta y tantos minutos que eran fijos. Y hacíamos una hora y veinte.

Entonces los treinta minutos no eran consecutivos. Empezabais así y podáis salir por otro lado y volver más tarde.
Lo cual era necesario. Bueno, los dos nos observábamos el uno al otro con gran atención. Y eso *no* era algo que hablábamos y acordábamos; era algo instintivo. Él me observaba como un halcón.

Me he fijado en eso en los programas de Colgate Comedy Hour. *Se le ve observándote.*
Sí, para saber adonde iba, para saber... ¿Viste el *sketch* del ventrílocuo en el *Colgate Comedy Hour*?

¿En el que haces de muñeco? Sí.
Lo estuve viendo el otro día (tenía un motivo para verlo), y me fijé en la sincronización que había entre los dos. Supuestamente, se me da muy bien la sincronización; es lo que llevo perfeccionando toda mi vida. Pero él está a la altura, de manera instintiva. En mi caso, lo llevo en la sangre. Mi padre lo tenía y él me lo pasó: no puedes hacerlo mal. Había ocasiones en las que Dean bajaba el ritmo en un *sketch* porque habíamos recibido correo en el que le reprendían el que se metiese tanto con Jerry. «Dean, ¿sabes quién escribe esas cartas? Alguna señora de Denver que vive en una granja y se dedica a la producción de guano de murciélago. ¿Qué te pasa? El secreto de lo que hacemos es la belleza del bruto y el inocente, o también puedes llamarlo Romeo y Julieta, a mí me importa una mierda. Pero de lo que se trata es de dos facciones trabajando juntas o separándose. Es un procedimiento cómico que se puede demostrar científicamente: podemos hacerle una lobotomía a la naturaleza de la comedia y te enseñaré cómo funciona», dije yo. «Pero yo no quiero hacer eso». «Entonces no lo hagas. ¿Para que una puta señora se sienta satisfecha? ¿Por eso no lo vas a hacer? Cuanto más fuerte seas tú, más gracioso es el chaval. Entonces, cuando te reconcilias con él, el público se siente maravillosamente realizado. Suscitamos un montón de emociones. Eso no lo cambio yo por lo más sagrado. Hay un tipo sentado entre el público que te identifica como su jefe y a mí consigo mismo. Si se identifica conmigo, es gracioso. Él es el que hace todo eso, no *yo*. Y ahí hay una línea muy, muy fina, pero no podemos cagarla. Tenemos que tener mucho cuidado». Y, después de cerca de siete años de predicar, él estaba empezando a estar bastante cansado de que yo cuestionara su trabajo.

¿Sentía que lo cuestionabas?
Bueno, cuando yo decía: «Tienes que ponerte más duro en esa parte esta noche», él sabía que yo tenía razón. Nunca dijo que yo estuviera equivocado en lo que respecta a nuestro trabajo. Es posible que me equivocase en algo personal, algo emocional, algo apasionado. Pero no en el trabajo.

¿Quieres decir que se cansó? ¿Qué no es que te guardase rencor, sino que se cansó de que tuvieras razón?
Estaba cansado y me guardaba rencor. Porque nunca se le dio el suficiente crédito... Si girasen las tornas y yo tuviera que someterme a esa dinámica de equipo, no habría durado *un* año, y no digamos diez.

¿Qué quieres decir exactamente, Jerry?
Quiero decir si hubiera sido al revés. Si, cuando te levantas por la mañana, fueras la actuación principal del Copacabana y lo único que importase fuera el tonto y jodidamente loco de Jerry. No podía ser. El tonto y jodidamente loco de Jerry estaba allí sólo gracias a él. ¿Y a él ni lo *mencionaban*? Bueno, «cantaba tres canciones y estaban bien». Le decían eso *constantemente*. Ni siquiera sé *cómo* lo aguantaba. A excepción de cuando me dijo: «Ya sé cuál es mi forma de ganarme el pan. No te preocupes por eso». «Pero Dean, si no te enfrentas a ello, si no lo arreglamos o te damos algún reconocimiento de alguna forma, esto va a irse al garete. Lo necesitas, igual que yo. Y, ¿no te molesta que al tipo que trabaja contigo le dedicasen toda esa columna? No tenía derecho a ocupar toda la columna ni la crítica», dije yo. Yo siempre hablaba en segunda o tercera persona. Hice una película por eso. Escribí *¡Qué par de golfantes!* [1953] para que Dean tuviera una película sustancial para sí mismo. Así fue como sucedió, y funcionó muy bien. Le vino muy bien psicológicamente. Nunca le dije una palabra al respecto. Simplemente fuimos e hicimos una película, eso fue todo. Yo le dije que iba sobre golf, y a él le entusiasmó. Pero repito, aguantó diez años a mi sombra. Pero en aquella época se convirtió en una gran estrella. Una estrella grande de la hostia. Exigir un montón de dinero y todas esas cosas es algo que le sentó muy bien. Pero yo no podría haberlo aguantado.

En el caso de Stan Laurel y Oliver Hardy, no había una diferencia clara. Hardy a menudo era también muy gracioso.
No había una diferenciación. Siempre eran los dos muy graciosos.

Pero nadie escribió: «¡Oh, Laurel es el genio!» Incluso aunque la gente sabía que Laurel era el que escribía el material.
Nunca (Stan y yo lo hablamos muchas veces), nunca pasó. No podías decir «Laurel

y»; tenías que decir «Laurel y Hardy», como una sola palabra. Y con Martin y Lewis pasó eso. Y Stan y Ollie, curiosamente, tenían la misma relación que Dean y yo: Ollie estaba todo el día jugando al golf. Pero si cogías a uno sin el otro, sin cambiar ninguno de los elementos (la estructura, el vestuario, el guion, los ensayos; todo eso tenía que seguir igual), si sacabas a uno de la mezcla, no funcionaba nada. Y Stan me dijo que Ollie era el hombre más feliz del mundo en el club de campo, bebiendo en el bar, jugando al póquer, haciendo todo lo que a Dean le encantaba hacer. Pero cuando Stan le llamaba, Ollie estaba allí, en su puta posición, y se sabía el material. Nunca amargó a Stan en lo más mínimo. Cuando llegaba al plató no era otra cosa que un perfecto profesional. Pero era casi como si Stan se hubiera clonado y lo hubiera depositado en Ollie. En realidad, también podía haber sido al revés. Porque Stan tenía un tiempo infinito, un tiempo de respiración, de latidos, para llenar todo el movimiento y la acción de Ollie. Nunca veías a Stan simplemente mirando a Ollie. Su cuerpo se movía como el de un gran malabarista.

¿Cómo fue cuando llegasteis a Hollywood por primera vez?
Aterrador.

Llegasteis a Hollywood cuando el sistema de estudios estaba todavía en su apogeo. ¿Cómo fue aquello?
Fue exactamente como uno se lo imaginaría. Allí estaban Cagney y Bogart, Robinson, Claire Trevor, Jane Wyman, Joan Crawford, Bette Davis. Vamos, que allí estaban Clark Gable, Spencer Tracy... ¡Fue de película!

¿Te gustaba el cine?
Oh, claro que sí. Le escribí una carta de amor a Lana Turner, de ocho páginas.

¿Cuando eras un niño?
Sí. Tenía once o doce años. Así que cuando, más tarde, estaba bailando con ella en Ciro's, no me podía creer lo que veían mis putos ojos. Estaba bailando con Lana Turner y no podía decir nada. «Hola, ¿cómo estás, cariño?» «Encantada de conocerte». «Hola, pequeño». Estaba cagado, meándome en los pantalones, mientras la sujetaba contra mi cuerpo. Oh, Dios. Y no me la tiré. Eso es lo que me jode.

Yo no llegué allí hasta el 61, y por aquel entonces ya se estaba terminando.
Bueno, entre el 50 y el 60 éramos la realeza. Estábamos recogiendo el testigo de Crosby y Hope. Las cosas que estaban haciendo cuando llegamos allí eran increíbles. Estaban terminando *La heredera* [1949, William Wyler]. Magnífica. También estaban terminando *Eva al desnudo* [1950, Joseph L. Mankiewicz]. Me hice muy

amigo de Joe Mankiewicz y tuvimos una gran amistad hasta que murió. Y era como tú, hacía entrevistas a sus amigos; si se entusiasmaba con algo o con alguien. Sólo quería que le hablase sobre la comedia, y entonces se casó con mi secretaria. Estábamos allí cuando los lunes por la noche la gente iba a casa de [George] Burns y [Gracie] Allen; el miércoles por la noche, a la de Danie Kaye; el viernes por la noche, a la de Jack Benny. Todo el año.

¿Quién iba?
Van Johnson y [su mujer] Evie, Keenan Wynn y su mujer, Clark Gable, Bette Davis, Olivia de Havilland (aunque no se las debía tener juntas en la misma habitación, pero no había problemas), Danny Kaye, Leo Durocher, Astaire, Judy Garland, Mickey Rooney... Todos los de la Metro. Es decir, para Jack Benny no era nada del otro mundo celebrar una cena para veintiocho personas. Era como cualquier viernes por la noche.

¿Ibas con Dean?
Dean y yo formamos parte de toda esa marcha de Hollywood durante los dos o tres primeros años.

Con vuestras esposas.
Exacto. Y entonces nos empezó a fastidiar un poco el tener que estar constantemente yendo a fiestas, así que yo empecé a dejarlo, y él también. Éramos más felices estando en casa. Trabajábamos muy duro.

Hacíais dos películas al año.
Sí, y actuábamos en clubes y dábamos conciertos, y salíamos en *The Colgate Comedy Hour*.

Trabajabais prácticamente todo el tiempo.
Yo lo disfrutaba muchísimo. Nunca estaba realmente cansado. Pero es bastante duro, levantarse a las cuatro de la mañana, estar en tu despacho en el estudio a las cinco menos cuarto y estar allí hasta las ocho por ejemplo, o ver las primeras copias de visionado o darle las instrucciones al montador. Volvía a casa a las nueve y a las diez estaba en una fiesta en casa de alguien. Y no te ibas de allí hasta las cuatro menos veinte. Y en veinte minutos estaba en el estudio. En muchas ocasiones salía de una fiesta y me iba directamente al estudio. Y era muy divertido hasta que te cansabas. Pero la educación que recibí en aquellos primeros diez años fue sencillamente increíble.

¿Tus primeros diez años en Hollywood o tus primeros diez años con Dean?
Los primeros diez años en Paramount; desde finales del 49. Yo estuve en el departamento de cámaras más veces que en el plató haciendo películas. En el departamento de maquetas, montando, con la banda sonora, en el estudio de doblaje. Estaba en todos los departamentos haciéndome amigo de la gente adecuada para poder colarme y escuchar, observar, oír y aprender.

Obviamente querías hacer tus propias películas.
Sí, claro. No creo que por aquel entonces fuera consciente de ello. Lo que creo es que era lo que había heredado de mi padre: era muy curioso. No sabía que lo que en realidad estaba haciendo era prepararme a mí mismo. No *sabía* que lo estaba haciendo.

¿Pero no habías hecho algunas películas caseras?
¿Películas caseras? ¡Clásicos! *The Re-enforcer* también estaba bien. *Watch on the Lime*, sí señor.

¿Pero cómo las hiciste?
Me quedaba despierto toda la noche para escribir un guion que rodaba un domingo. A ver, lo escribía un lunes por la noche y tenía el martes, el miércoles, el jueves, el viernes, el sábado y el estudio para sacar todo el *atrezzo* y los actores. El sábado por la noche ya sabía que contaba con Jeff Chandler, Janet Leigh, Tony Curtis, Dean, Sammy [Davis, Jr.]. Sammy era un encanto. «¿Por qué siempre tengo que interpretar a un negro?», decía. «¿Qué quieres hacer, un puto blanco alto y pálido? ¿Cómo lo harías?» Oh, nos lo pasábamos estupendamente. Lo que yo hacía era rodar una sátira de lo que habíamos rodado durante la semana en el estudio. Rodaba mi propio gran estreno.

Debías haberte dado cuenta de que tenías cierto interés en hacerlo en serio.
Me encantaba. Todavía no era consciente de hasta qué punto hasta más o menos 1959.

El botones *no tenía muchos diálogos, ¿verdad? Era todo mímica.*
No. El chaval era mímica.

Cuando me acuerdo de la película, casi parece muda.
Hay mucho diálogo y mucho de todo, pero nadie sabía que *él* no hablaba. Eso fue algo que se me ocurrió y que no pensé que pudiera llevar a cabo. Y funcionó. Pero Frank Tashlin dijo: «Hazlo tú mismo. Tienes un material muy bueno. Ve a por ello.

Ya sabes lo que tienes que hacer». «Frank, *no* sé lo que tengo que hacer», dije yo. Rodamos el primer día en Florida y yo llamé a Frank después del rodaje. «¿Y bien?», dijo él. «Frank, he estado haciendo cosas que ni siquiera sabía que sabía hacer. Ha sido genial. Tengo material muy bueno. Tengo como unos putos seis minutos de material rodado, y he rodado cosas fantásticas y *he sabido* lo que tenía que hacer, Frank», dije yo. Fue increíble, porque de hecho sabía lo que tenía que hacer. No tenía ni idea de cómo había llegado a saberlo. Y entonces, esa noche estaba con mi equipo de producción y les estaba diciendo lo que iba a hacer el día siguiente. Les daba instrucción tras instrucción... Ya sabes que mi mejor educación consistió en aprender lo que *no* tenía que hacer. ¿Aprendí algo? Vaya que sí.

¿Quieres decir que aprendiste de algunos directores que no eran demasiado buenos?
Pues sí. Pero también aprendí por qué no eran tan buenos. No saben que no son tan buenos. Creen que son buenos, y eso para mí es como un imán que me hace observarlos desde muy cerca. Recuerdo haberle dicho a un director, cuyo nombre no puedo revelar, le dije: «Cuando dices "A positivar", ¿tienes la más mínima idea de qué cojones significa eso?» No entendió nada de lo que le estaba diciendo. Dije: «Cuando dices 'A positivar', ¿sabes lo que significa?» «¿Qué quieres decir?» «Quiero decir que cuando dices 'A positivar'", estás abriendo los ojos de mil millones de niños alrededor del mundo. No puedes hacerlo a la ligera. No puedes decir 'A positivar' simplemente porque es conveniente, o porque quieres seguir con el trabajo del día. No tienes ningún derecho a positivar eso. Es material inadecuado». «Yo creo ha quedado divertido». «¿Sí? ¿Acaso tienes el sentido del humor en el culo?», dije. Podría haberlo matado. Pero tenía que seguir adelante, porque era una película de [el productor Hal B.] Wallis y tenía que hacerla. Pero... ¿aprendí algo?

¿Tuvieron éxito en taquilla todas aquellas películas que hicisteis Dean y tú?
Oh, sí, claro. *¡Vaya par de marinos! [*1951] recaudó setenta y dos millones cuando las entradas valían un cuarto de dólar. Ganamos más dinero para Wallis y para Paramount de lo que habían ganado en los cincuenta años anteriores.

¿Hasta el final?
Oh, sí. *Loco por Anita* [1956, la última película de Lewis y Martin juntos] tuvo mucho éxito.

¿Cuándo empezaste realmente a dedicarte a reescribir y a hacer cambios?
Diría que empecé escribiendo y colaborando en *Pardners* [1956] y en *Money from Home* [1953], y colaborando con Frank en *Cómicos en París* [1955]. Me refiero a que trabajé mucho en la parte visual. Lo mejor fue con *¡Vaya par de marinos!,* cuan-

do Wallis dijo: «Necesito una escena central cómica» Yo dije: «Podía habértelo dicho el día que leí el guion». Él dijo: «¿Puedes ayudarme?» «Sí, déjame pensarlo», dije yo. Así que le dije: «Te ayudaré, Hal, pero tendrá que ser a mi manera. No quiero empezar una pelea a gritos. No quiero que me vengas con esa mierda de 'llevo cuarenta años en el negocio'. Porque podrías haber estado haciéndolo mal. Pero haré un pedazo de la película para ti». Y escribí toda la escena del boxeo. Aquello se convirtió en el clímax de la película. Cuando se lo entregué a Wallis, él lo miró y dijo: «Vaya por Dios, esto tiene una pinta estupenda». «Será estupendo si lo hago a mi manera», dije. «Bueno, tú lo escribiste. Yo no te he molestado», dijo él. «Sí, pero ahora vamos a rodarlo», dije yo. «Bien, ¿en qué habías pensado?» «Siete cámaras», dije. «¿Qué?» Lo único que veía eran dólares. «Hal, voy a usar dos cámaras auxiliares, de las que probablemente no sacaré un solo plano, pero las necesito. Y necesitaré [cámaras] A, B, C, D, y E en posiciones totalmente cruciales, lo que me permitirá seguir durante toda la secuencia. Tengo una [lente] de seis pulgadas en esa puta cámara y sé cuando tengo que girar la vista hacia ella. Tengo una *deuce* [otro tipo de lente] que va a cubrir el cuadrilátero. Tengo una de tres pulgadas que sé que voy a usar para rodar un plano medio de él [él mismo]», dije. Lo rodamos, y fue una secuencia maravillosa.

Así que lo interpretaste todo seguido.
Sí. Hicimos los interiores en el vestuario, con Dean y conmigo. Y eso lo hice con sólo dos cámaras, pero lo conseguimos. Porque quería que hubiera espontaneidad. Así que Wallis tenía el material, lo estuvo mirando, le encantó, y entonces yo dije: «Ahora tenemos que hablar de cómo será tuyo». Estábamos comiendo en Lucey's [un restaurante enfrente de Paramount]. «¿Qué quieres decir con "cómo será mío"?», dijo él. «Bueno, no has pagado por ello. Y mi contrato contigo es como actor, no como guionista, y si vas a utilizar este material, tendrás que hablar con mi agente acerca de la cantidad que voy a pedir», dije yo. Le dije a [el agente] Herman Citron: «Consigue cincuenta por ello. Consíguelo». Era un montón de dinero por aquel entonces. Wallis se opuso. «¿Qué? ¡Cincuenta mil!» «No lo uses. Así no te costará nada», dijo Herman. «¿De qué estás hablando? Ya lo hemos rodado. Es magnífico. Es maravilloso». «Sí, pero no es tuyo. No tenías derecho a rodarlo». Y lo que yo hice, cuando escribí meticulosa y cuidadosamente el material, fue escribir en la primera página: «Material extra para *¡Vaya par de marinos!* a petición de Wallis, Inc., por Jerry Lewis». Y lo hicieron. No tenía nada que ver con el guion. Era una página azul extra, un apéndice del guion. Así que él sabía que lo tenía a mi merced. «Dile que le daré cuarenta», dijo. Y Herman dijo: «Escucha: no es negociable. Quiere cincuenta mil dólares». Y volvió a ponerse en contacto con él una semana después y dijo: «Escucha, Jerry te envía un mensaje. Puedes firmar el cheque

para la Asociación de Distrofia Muscular, pero vas a firmar ese cheque. Si te hace sentir mejor el que él no se lleve ni una parte, haz lo que te he dicho, porque él se lo iba a donar de todas formas». Wallis seguía oponiéndose. Estábamos ya en noviembre. Tenía 680 salas contratadas para proyectar *¡Vaya par de marinos!* en Nochevieja. Si no enviaba las copias en cinco días, ninguna sala proyectaría la película. Aguantó hasta el último día, el cabrón.

¿Y entonces pagó?
Me pagó los cincuenta mil.

¿Cómo llegaste a firmar con Wallis? ¿Cómo sucedió aquello?
Nos vio en el Copa, y era amigo de Joe Pasternak, L. B. Mayer, Goldwyn y Zanuck.

Tenía un historial considerable en Warner Brothers y Paramount.
Y yo quería ir a Paramount. Se lo dije a Dean, le dije: «No vamos a ir a otro sitio que no sea Paramount».

¿Por qué querías que fuese así? ¿Por Hope y Crosby?
No, yo fui ujier en el Paramount [teatro originalmente situado en Broadway].

Ah, así que te gustaba cómo sonaba.
Me encantaba Paramount. Y también me encantaba lo que [su fundador] Adolph Zukor representaba, y Barney [Balaban, directivo del estudio]. Creía que eran gente campechana, y así era. Tenía razón.

¿Te informaste a ese respecto, o fue algo instintivo?
Sencillamente lo sabía. Así que cuando surgió lo de Paramount, yo le dije a Dean y a [el agente] Lew Wasserman: «Esto es bueno para nosotros. Allí es adonde quiero ir», y Dean, por supuesto, escuchó lo que tenía que decir y dijo: «Está bien». Así que fuimos a Paramount.

¿Tu contrato era con Wallis o con Paramount y Wallis?
No, el acuerdo era exclusivamente con Wallis, lo que más tarde se convirtió en mi contrato con Paramount. Pero siempre fue con Wallis.

¿Y cuando Dean y tú os separasteis?
Tuvimos que repartirnos el material, por decirlo de alguna forma.

Tenías que hacer algunas películas para Wallis y Dean también. ¿Era por separado?

Exacto. Dean tenía que hacer dos más y yo tenía que hacer dos más.

¿La dinámica entre Dean y tú era la misma cuando empezasteis en el cine? ¿Cambió algo?
No. El cambio en la relación empezó a notarse a partir del 54.

¿Sabes cuál fue la causa?
Sí. Factores externos. Toda la vida he tenido una filosofía: si tienes algo que está completo, puedes cortarlo por la mitad con un cuchillo o pueden arruinarlo los factores externos. Y eso es lo que ocurrió. Había factores externos, envidia de nuestra relación. Siempre que la gente hacía algo a mala fe, nosotros nos llevábamos la peor parte.

Eso tenía que pasaros mucho.
Sí, nos pasaba mucho. Pero en aquel momento, Dean lo pasaba aún peor por el hecho de que ya no escribían sobre él. Escribían constantemente sobre Jerry. En principio, yo no podía imaginarme terminando. Lo teníamos todo para seguir otros diez años, en principio. Pero si no podíamos echarle la misma energía y la misma pasión que había habido los primeros diez años, no funcionaría. Así que pensé: «Vamos a dejarlo ahora que vamos ganando». Dejarlo mientras estábamos en la cumbre. Y yo motivé literalmente la ruptura.

¿Cómo?
Fui a ver a Dean un día al estudio y le dije: «¿Sabes una cosa? Creo que deberíamos terminar como campeones y no como unos perdedores. Y si seguimos tal y como nos está yendo ahora, vamos a acabar como unos perdedores».

¿A qué te referías?
A pequeños detalles. El que nos sintiéramos incómodos el uno con el otro. El hecho de que él no quisiera hablarme y que a mí me doliera tanto. Simplemente le dije: «No creo que podamos arreglar lo que nos ha pasado y deberíamos ir por caminos separados. Serás más feliz, porque podrás hacer las cosas de las que eres capaz. Y espero poder hacer algo por mi cuenta. No lo sé. No sé qué va a ser de ninguno de los dos. Pero sé que no deberíamos permanecer juntos».

¿Qué fue lo que hizo que dejara de hablarte y que a ti te doliera tanto? ¿Los factores externos?
Él había escuchado algunas gilipolleces que supuestamente yo había dicho sobre él. Nunca hablé mal de él. Ni siquiera cuando nos peleábamos. Le tenía mucho aprecio.

Así que alguien estaba metiendo cizaña.
Exacto. Yo le decía: «¿Cómo puedes hacer caso a gente de fuera? ¿Cómo puedes hacer caso a gente que no sabe quiénes somos, de qué vamos, y dejar que te metan esas ideas en la cabeza?» Y él, claro, negaba haber escuchado nada. Pero ese es su punto de vista. «Tú no piensas de esa manera, Dean. Lo siento, pero no me lo voy a creer», le dije. Y dije, en aquella discusión (que fue la decisiva para la separación), le dije: «Mira, antes que nada, tienes que acordarte de cómo llegamos hasta aquí. Me refiero a dos tipos que se tienen aprecio». Y él dijo: «Mira, Jerry, déjame decirte una cosa. Tú siempre has sido para mí, y lo sigues siendo ahora, un símbolo de dólar». Hubo un silencio cargado y prolongado. Por aquel entonces yo tenía veintiocho años. Podía valerme por mí mismo, tenía mi propio punto de vista, orgullo... porque él no lo decía en serio.

¿Sabías que no lo decía en serio?
No, en aquel momento no. Me destrozó.

¿Qué dijiste tú?
Después de una larga pausa, simplemente me marché. Me fui de allí. Pero contribuí a la separación al no enfrentarme a él. «¿De qué cojones estás hablando? No eres tan buen actor. ¿He sido un símbolo de dólar para ti? ¡Y una mierda! Soy tu mejor amigo. Y me quieres igual que te quiero yo a ti, y estás diciendo gilipolleces, y alguien te está diciendo esas gilipolleces». Que es lo que normalmente habría hecho. Pero sabía que estábamos llegando a una etapa en la que era mejor poner el punto y final. Pero me produjo escalofríos durante seis meses. No podía mirarlo. Todavía teníamos que hacer una película. Así que hicimos *Loco por Anita*. No nos dirigimos la palabra.

Frank dice que nunca os hablasteis, a excepción de las escenas.
Fue horrible. Hasta me enfadé con Frank un día. Y sólo porque *estaba* allí. Pero le solté un rapapolvo, le falté al respeto, me comporté terriblemente, y todo el dolor salió en aquella bronca que le eché a Frank. Cuando terminé (había 180 personas en el plató) Frank me dijo: «Prueba con esta escena». Y le dije algo así como «¿Por qué no lo haces *tú*? Ya ves lo que me importa». Algo así. Y durante el resto de mi vida recordaré cuando él dijo: «¡Ya basta!» Vino hacia mí y me agarró del brazo, me llevó hasta el foco principal, me dejó allí y dijo: «Quédate ahí». Y entonces hizo venir a todos los que estaban en el plató y dijo: «Déjame decirte una cosa, puto niñato sin talento, sobre lo que has hecho aguantar a la gente y lo que le has estado haciendo a todos los que están aquí, y a mí, durante los últimos tres meses: 1)No tienes derecho a hacerlo; 2)Tu vida no es la única que tiene sentido sobre la faz de

la Tierra». Y siguió durante diez minutos. Puñal, puñal, puñal, puñal, bazooka, puñal. Y yo estaba paralizado. No me podía mover. Y terminó así: «Ahora saca tu puto culo sin gracia de mi plató». Y me di la vuelta y me marché, con todas las miradas fijas en mí. Todo el mundo estaba aturdido; todos sabían que me lo estaba buscando, pero todos se sintieron mal.

Me fui a casa y llamé a Frank por teléfono. «No tengo nada que decirte», dijo, y me colgó. Volví a llamar y dije: «Frank, necesito tu ayuda». Así que siguió escuchando. «Necesito tu ayuda; tengo que verte, tengo que hablar contigo. ¿Podríamos vernos en mi camerino mañana por la mañana?», dije yo. «¿A qué hora?», dijo él. «A las seis», dije yo. «Allí estaré», dijo él. Nos vimos a la mañana siguiente y le dije: «Quiero darte las gracias por lo que hiciste. Estoy seguro de que pensabas que iba a despedirte, cosa que no puedo hacer, porque tú tenías razón y yo estaba equivocado. Y creo que realmente necesitaba lo que hiciste porque (no estoy intentado disculparme), pero fuera lo que fuera lo que hice, no pretendía hacerlo. Y creo que lo que hice ha sido una reacción al dolor que estoy sintiendo, y no tengo derecho a provocar dolor a otras personas porque yo lo sienta. Y creo que me portaré mejor si me das otra oportunidad». «Está bien, preséntate en el plató, apréndete tu texto, a las nueve en punto, y ya veremos», dijo. Y salió de mi camerino. Yo me presenté en el plató a las nueve en punto y salió bien. No he vuelto a echarle la bronca a nadie por nada desde aquel día. Y él me salvó la vida, porque si hubiera continuado con aquella dinámica, me habría metido en un lío muy serio.

¿Supiste inmediatamente, cuando lo conociste en Cómicos en París, *que era el mejor director con el que habías trabajado?*
Inmediatamente. Dame una persona con una mente de dibujos animados y estaré en la gloria[11]. ¡Y cómo se reía! Hablábamos sobre la escena y entonces se sentaba allí, y yo decía: «Si cierras los ojos, no vas a poder decir "A positivar"». Le volvía loco. Nunca se divirtió más que cuando me hacía entrar por una puerta. Porque cada vez que gritaba «¡Acción!», yo hacía entrar a un tipo negro en mi lugar; salía con un cerdo, llevando flores o le tiraba agua. Y a lo mejor en la toma nueve salía y hacía la escena. Tengo algunas de esas tomas falsas; son desternillantes.

Me he fijado en que usas una máquina de escribir eléctrica [en una mesa auxiliar junto al escritorio de Lewis].
Pues sí, escribí *El profesor chiflado* [1963] en esa cosa. Soy terriblemente fiel a mi material de trabajo. ¿Sabes por qué soy una dicotomía? Te lo diré: porque me

11 Tashlin había trabajado como dibujante y como director de dibujos animados.

encanta el progreso pero odio el cambio. Es cierto. Es decir, soy el primero que va a venir corriendo a contarte algo sobre un aspecto técnico de nuestro negocio, y estaré entusiasmado. Pero luego no quiero que pongan un hotel en Hyde Park... ¡Un puto Hilton!

¿Hablando de tecnología, ¿cómo se te ocurrió lo del Video Assist; que ahora usa todo el mundo?
Cuando Frank me dijo: «Tú, el director. Vamos chico», sabía que ese día iba a llegar. En 1956. No con ese guion exactamente, pero sí en el 56, porque Dean y yo acabábamos de separarnos, y yo decidí que, si iba a dirigir, iba a necesitar un par de herramientas. Y la mejor herramienta del mundo, para mí, era el Video Assist, para poder estar a los dos lados de la cámara. Podía dirigirme a mí mismo. En *El botones* no había cinta de video, pero en el plató teníamos cinco monitores. Donde quiera que trabajase, había un monitor. Me giraba para hacer una escena con la señora de allá, y había un monitor. Podía ver exactamente dónde se paraba la cámara con la marca que les había dado.

Todas tus lesiones de espalda han sido a causa de tu trabajo, de todas tus caídas.
Todo por culpa de mi trabajo.

Riesgo laboral.
Verás, hay una vieja teoría entre los cómicos. Si te metes en líos, cáete. Yo lo aprendí muy pronto: si estás en líos, tírate al puto suelo. Mi padre era de lo más gracioso: me observaba mientras hacía una caída en el plató, haciendo una película: «¿Sabes lo que te va a costar eso? Espera a que tengas cincuenta y uno o cincuenta y dos años, ¡ya verás si vas a pagar o no por esa puta caída!» Tenía razón. No he hecho otra cosa que pagar por ello.

Soportaste muchas caídas.
Peter, estaba en tan mala forma y tenía tantos dolores que cuando estuve en Londres, que fue en 1977, me tomaba trece tabletas de Percodan al día. Bueno, el caso es que en Londres no hay Percodan, así que cuando conocí a Moe Green, el dueño de Green's Delicatessen, en el Soho, le hablé de mi situación. Él salió de su despacho y me dijo: «Estáte fuera esta noche a las doce, junto a la farola». «Si hay un poco de niebla, parecerá que estamos haciendo un número de Sherlock Holmes», dije yo. Él se rió. «Él no se encontrará contigo dentro. Necesita aire. Necesita espacio», dijo. «¿Para comprar Percodan?», dije yo. «Exacto», dijo él. Así que me trajo diez, ¿vale? A mil dólares. Cien dólares la tableta. Bueno, yo estaba encantado. Hice mi espectáculo, terminé a las once en el Palladium, y llegué allí a las doce menos diez. Estuve

esperando frente a Green's Delicatessen. Apareció un poco de niebla, «El puto Sherlock Holmes, maldita sea», dije yo. El tipo apareció. «Eh, ¿cómo va eso, colega? ¿Tú eres el comprador?» «Sí, soy el comprador». «Muy bien, veamos la pasta». Le di diez billetes de cien dólares, él los contó, y entonces me pasó un sobre marrón. Así es como aquella noche conseguí mi dosis. Pero a pesar de aquello, no tenía para todo el día siguiente porque sólo había diez. Así de mal estaba. Uno se vuelve muy, muy calculador con esa mierda; aunque sabes que no deberías estar haciéndolo para empezar. Pero claro, hablar es fácil, que sienta otro el dolor que yo sentía. Uno pasa por toda esa fase de negación. Y entonces, cuando me curó, Michael [el Dr. DeBakey] me dijo: «Ahora depende de ti; a partir de ahora todo depende de tu cabeza». Una mala adicción. Muy mala. Tomaba Quaaludes para ponerme en marcha. Tomaba Nembutal para relajarme. Es un círculo vicioso.

¿Y todo eso duró unos trece años?
Sí. Del 65 al 78.

¿Y cómo trabajabas, entonces?
Dicen que hice cinco maratones televisivos, en el 73, el 74, el 75, el 76 y el 77. No recuerdo ninguno de ellos. Dicen que hice tres películas, tampoco me acuerdo de eso. No recuerdo nada. Entre el 73 y el 77, nada. Voy a mi biblioteca de vez en cuando y miro algo del 77 de vez en cuando, saco una cinta, la pongo. Sí, ese soy yo, allí estaba yo. Creo.

¿No recuerdas nada cuando lo ves?
¡No!

¿Y el maratón que hiciste cuando fue Dean?
Aquello fue en el 76. Yo estaba empezando a llevarlo bastante bien. Porque verás, en el 76 ya era inmune al Percodan. Lo tomaba, pero no me provocaba más que reacciones raras, me volvía loco. Y la única alternativa era inyectarse. Y yo nunca haría algo así. Pensé que lo mejor sería aguantar el dolor. Y, gracias a Dios, Michael dice que soy una de las personas con mayor tolerancia al dolor que ha conocido nunca. Que puedo soportar el dolor durante más tiempo, y un dolor más brutal que cualquier otra persona que haya visto.

Eso significa que cuando hacías aquellas caídas, probablemente te dolía, pero simplemente lo...
Bueno, las risas estaban allí, uno no sabe nada más que eso. En mi familia no había espíritu cómico. Yo lo tenía *todo*.

¿Cuándo se pusieron las cosas difíciles en lo que se refiere a hacer películas?
No sé. En 1970, supongo. Hacia 1970 empecé a darme cuenta del declive de la producción planificada de calidad. Desapareció. Yo hice *Wich Way to the Front* [1970], que era una película buena de narices, y Warner Brothers la tiró por el retrete, porque tenían *Woodstock* [1970]. A mí me afectó bastante la forma en que trataron la película. Es decir, ¡mis hijos no la vieron! Pero como mi película había costado cuatro millones y medio, no podía competir con una que había costado treinta millones. Así que [el directivo del estudio] John Calley y yo discutimos por ello. Y él dijo: «Por Dios, eres el hombre más agresivo que he conocido en mi vida». «Lo soy, John. Cuando me joden, soy agresivo», dije yo. Dije: «Pero, joder, John, este es tu negocio; ¿con quién debería ser agresivo si no? ¿Diriges estos estudios o no?» Entonces se apiadó de mí y dijo: «Soy consciente de tu pasado. Podría decirte... En Nueva York han dicho...» «Vale». Entonces las cosas empezaron a ponerse feas. Cuando hice *Cracking Up* [1983], doce años después, incluso entonces podía notar el cambio en la industria. Se estaban volviendo locos.

La industria había cambiado mucho.
Por suerte para mí, tenía muchas otras cosas en las que centrarme, muchas otras cosas que estaba haciendo. Siento pena por alguien cuya única fuente de ingresos es su trabajo como actor. Si no trabajan, no tienen nada. Yo hago de todo. Es decir, llevo dando charlas durante los últimos cuatro o cinco años: gano 75.000 dólares por noche. Hice diez en otoño. No es nada: cojo mi libro ["The total Filmmaker"], me monto en un avión, voy allí y me pagan todo. Y este año voy a hacer quince. Es muy divertido. Es muy bueno para la mente. Cuando hablas en un sitio, te vas de allí con más información de la que tenías cuando llegaste. Es un proceso de aprendizaje. Y recuerda otra cosa. Mucha gente va a hablar contigo de esto y a darte varios términos para definir lo que pasa. Yo voy a decirte exactamente de qué va: se trata de un niño (que básicamente todavía tiene nueve años) que está frente a un público que lo trata como a alguien especial. Y eso es todo. Todos esos chicos y chicas cuyos padres te dijeron que no ibas a llegar a nada están allí para escucharte porque tú eres el orador cualificado esa noche. Así es como empieza; de ahí es de donde viene. Si te enorgulleces de lograr algo... Verás, yo he hablado ante todo el mundo; desde la Asociación Estadounidense del Vidrio a la Asociación de Marines de Estados Unidos a la comunidad de la AMA [Asociación Médica de Estados Unidos]. Hablo sobre temas y sobre cosas de tal forma que, en un momento dado, llego a dar la charla y digo: «Quiero que sepan, señoras y señores, que podría pedirles a todos ustedes, cuidadores y médicos, que se fueran y traer aquí a toda la gente que padece dolor de espalda por estar sentado todo el día en una oficina, y no cambiaría mucho mi discurso. Cuando los librásemos de ellos, probablemente traería aquí a

los presidentes de las compañías más importantes del país, y no cambiaría nada de lo que digo».

¿Es básicamente el mismo discurso?
No.

¿Cambia cada vez?
Sí, claro.

¿Haces algo de comedia?
Oh, sí, por supuesto. Al principio me pongo muy serio y entonces me meto a fondo. Lo hago todo. Hablo de cualquier cosa, desde mi hija a física nuclear. Y no me salto nada. Quieren hacer una ronda de preguntas, y yo digo: «Déjenme decir una cosa, me quedaré con ustedes todo el tiempo que quieran haciendo esto, siempre que no me sienta ofendido por alguien que grite: '¿Cómo era Marilyn Monroe en la cama?' Así que si alguien tiene pensado empezar con eso, que no lo haga. Esto es lo que voy a hacer: pregúntenme por mi trabajo, pregúntenme por mis amigos, pregúntenme por cosas que realmente despierten su curiosidad, y yo me romperé el culo por ustedes». Bueno, lo hice en la universidad Northwestern el diez de noviembre hace dos años, y estuve siete horas ante aquel público. Verás, las preguntas no paraban. «Que sigan llegando», dije yo, y pedí que trajeran bocadillos. Y les dije: «Recuerden, si hay algún tema del que quieran hablar, ¡adelante! Si no tengo mucha idea sobre ello, me lo inventaré. Pero nunca me escucharán decir "No lo sé"». Les encantaba. Les encantaba escuchar la verdad.
Entonces fui a [la universidad] A&M en Texas para hablar de la comunidad médica de allí, y había unas setecientas personas, los mejores investigadores, psiquiatras, clínicos, patólogos... Casi todos gente con bata blanca. En un momento determinado, yo dije: «¿Cuántos de los que están aquí esta noche, (lo digo por curiosidad, porque llegué aquí pensando que esto se llamaba 'Risa y curación') cuántos de ustedes han venido aquí esta noche pensando que yo les iba a ayudar a hacer reír en su trabajo?» Se alzaron todas las manos. Dije: «Déjenme decirles una cosa, damas y caballeros, los pacientes están bien. *Ustedes* son los que necesitan alegrarse. *Ustedes* son el problema de este país. Se toman su trabajo demasiado en serio. Todo el mundo sabe que vivimos y morimos y ustedes se comportan como si no fuera así. Vamos a morir. ¡Alégrense!» Dije: «¿No saben que una enferma terminal, sabiendo que va a morir en tres meses, está mejor que ustedes o que yo? Nosotros no sabemos cuándo nos va a llegar. Ella ha recibido una bendición. Ella sabe como va a terminar el juego. Está bien así. Ustedes son el problema. Están introduciendo la ansiedad en su vida. Le están recordando que va a morir porque están permitiendo

que les afecte a *ustedes*. Es un asunto serio, pero eso no significa que ustedes tengan que estar serios. *Alégrense*». Les echo una buena reprimenda.

¿Y les gusta?
Oh, les encanta. Dije: «Una de ustedes, enfermeras, ¿por qué no se dirigen al jefe de la administración, por qué no van a verle mañana? Y hacen esto [hace un ruido obsceno]. Ya no trabajarán aquí, pero al menos...»

¿Cómo salió lo de El rey de la comedia*?*
Hice aquello justo antes de mi operación a corazón abierto. Marty [Scorsese] me mandó el guion, y me preguntó qué opinaba. «Es genial, me encanta», dije yo. «¿Lo harás?», dijo él. «Sí, lo haré», dije yo. «Pero tengo que ponerte una condición», dijo él. «Espera un momento, todavía no la estoy haciendo, ¿cómo es que ya me estás poniendo condiciones?», dije yo. «Cuando leíste el guion, estoy seguro de que te diste cuenta de lo que era», dijo él. «Claro», dije yo. «Bueno, verás, Bobby [De Niro] y yo... No sabemos cómo es esa clase de fama», dijo él. Y entonces empezó a decirme que cuando Bobby iba por la calle, nadie lo reconocía. Por aquel entonces ya había hecho *Taxi Driver* [1976] y *Toro salvaje* [1980], y nadie sabía quién era. Bobby era completamente anónimo por aquel entonces, al igual que Marty. Así que la *condición* consistía en que fuera a Nueva York seis semanas antes del rodaje para explicarles cómo era la fama y para hablar del asunto. Lo hice: durante seis semanas nos lo pasamos de miedo. Entonces rescribimos el guion un par de veces, metimos un par de cosas que yo sugerí. Paul Zimmerman [el guionista] era muy bueno, nos ayudó mucho. Y la película fue maravillosa. Habría sido mejor si hubieran tenido un final.

¿No tenían uno?
No. Yo les di uno. Yo *escribí* un final. Bobby estaba nervioso por eso.

¿Cómo era?
El final consistía en que Rupert [De Niro] se escapaba, Jerry vuelve al programa, y Rupert va a por él, lo mata.

¿Mata a Jerry?
Sí, mata a Jerry. Bobby estaba preocupado porque *Taxi Driver* era dura, *Toro sentado* era dura; y pensaba seriamente que la gente iba a pensar que *él* era como la gente a la que interpretaba. Bueno, eso es una actitud infantil. Pero rechazaron la idea. «Es un final muy emocionante, muy dramático», dije yo. Dije: «*Tiene* que matarlo. Tienes que dejar claro que esa es la clase de gente que está ahí». Pero no,

no estaban buscando mensajes ni afirmaciones, y eso estaba bien. Durante el rodaje, Marty vino a hablarme más o menos en la cuarta semana, dijo: «Verás, tengo que hacer una secuencia para la televisión internacional... y no tengo ni puta idea de televisión. ¿Podrías dirigirla por mí?» «Vale, ¿Voy a llevarme algo de crédito? ¿Martin Scorsese y el judío?», dije yo. Me lo suplicó. «Marty, claro que lo haré», dije yo. Así que fuimos al estudio tres días, le enseñé todo lo básico y rodé todo lo que venía en el guion. Él estaba sentado en las gradas mirándome, y en un momento dado me acerqué a él y dije: «Marty, las dos cámaras hacen lo mismo aquí. La cámara electrónica graba las cosas y las mete en las casas de la gente. La otra es de película y con ella vamos al laboratorio. Pero las dos apuntan al mismo sitio. ¡Las dos tienen que estar enfocadas y tienes que girarlas si la persona camina hacia ese lado! ¿Cuál es el puto problema?» «Mientras tanto, acabo de terminar los tres días. Continúa», dijo él. Estuvo muy bien.

¿Improvisasteis algo?
Sí. La última escena, cuando él viene a mi casa y yo estoy muy enfadado con él, todo eso lo improvisamos. Estuvimos unos diez minutos gritándonos el uno al otro de manera improvisada.

¿Fue ese un período difícil para ti, del 70 en adelante?
No recuerdo que fuera difícil; hice muchas cosas y estuve muy ocupado, estuve trabajando. Creo que estuve en un flujo constante entre el 70 y el 78: «Sí, vale, haré eso». Iba a Europa, hacía muchos conciertos, ganaba un montón de dinero, y era increíble y maravilloso. Y cuando voy a Europa soy como la realeza (es sencillamente increíble), en Alemania, en Italia, en Francia...

Pero siempre me viene a la mente Sam [su segunda esposa]. Cuando la conocí, me transmitió un espíritu que hizo que todo fuera importante desde aquel momento. Fue en febrero del 79. Y, a causa de su presencia, tuve que reconsiderar todos mis valores. Y me senté a pensarlo: «¿Por qué estoy reconsiderando nada? Está hecho, es el pasado». Sólo tengo que acordarme de ello para no repetirlo, eso es todo. Y claro, Sam y yo éramos como dos tortolitos. Vamos, que a la gente le daba náuseas: «¡Buscaos una habitación!» Y yo soy veinticuatro años mayor que Sam. Ella iba a cumplir veintinueve años, y un día le dije: «¿te gustaría pensar en una familia?» «Bueno, toda mujer piensa en una familia. No sabía qué opinabas *tú*», dijo ella. «Haré todo lo que quieras. Una mujer necesita sentirse realizada. Y esa es la forma de conseguirlo», dije yo. «Está bien». Nos pusimos a ello. Tres años después recurrimos a la fecundación in vitro. Ella se quedó embarazada y perdió el bebé. Volvió a quedarse embarazada, y volvió a perder el bebé. La tercera vez que se quedó embarazada, se dieron cuenta de que había una enzima en su cuerpo que no

toleraba la materia ajena. Aquella enzima mató al bebé. Habían pasado cinco años, y ella estaba destrozada. Me hizo sentar en el piso de arriba y me dijo: «Sé que te estoy pidiendo mucho, pero ¿podríamos adoptar un bebé?» «Con una condición. Que cuando llegue, lo pueda coger en brazos y después te lo pueda presentar a ti. Y tiene que ser una niña», dije yo.

Nos pusimos a ello. Conseguimos un bebé menos de un año y medio después. Teníamos a aquella preciosidad entre mis brazos y mis lágrimas se derramaban sobre sus pequeñas mejillas. ¡Lo que hizo por nosotros! Nos cansamos de decir lo felices que éramos. «Ya te han oído. Ya basta de hablar de felicidad». Hace unos meses, Dani [su hija Danielle] vino a hablar con nosotros. «¿Conoceré algún día a mi verdadera mamá?», dijo. Esto nos sorprendió un poco. Así que nos sentamos con ella y dijimos: «Sí, algún día, quizás. Si quieres». «No, en realidad no me importa. Mamá, ¿por qué no me tuviste de tu tripa?» Y Sam dijo: «Porque la tripa de mamá estaba estropeada, y mamá no podía *tener* un bebé ahí dentro. Así que fuimos a ver a una señorita encantadora que *podía* tener un bebé y le dijimos: "¿Podría tener un bebé para nosotros?" Y lo hicieron para nosotros. Y tú eres nuestra bebé». Y a ella le bastó aquello. Está bien. Verás, yo ya tenía un niño adoptado. Ya sabía cuáles eran las reglas. Sí, Ron. Es genial. Cumple cincuenta esta semana. Así que compré una casa en Florida, me mudé allí; lo hice todo: me censé para votar, me saqué el carné de conducir, viví allí seis meses. Nos dieron el bebé, y en Florida, en tres meses tienes derecho a quedártelo. En California es más complicado. Nunca olvidaré aquel día con el juez: tenía a Dani entre mis brazos, tres meses después de su nacimiento, y el juez dijo: «Llevo haciendo esto muchos años pero no recuerdo haberme sentido tan bien por entregarle un niño a un hombre que hace tanto por tantos niños». Se echó a llorar. El juez. El alguacil lloró, mi abogado lloró, Sam lloró, yo lloré. Y Dani se me meó en la mano. Anoche estuvo viendo mi espectáculo en el Orleans: el video del estreno que le dimos. No podía venir la última noche porque tenía que ir al colegio por la mañana. Pero cuando llegamos a casa, Sam dijo: «Está viendo el espectáculo del Orleans y está hipnotizada». Le encanta.

¿Grabas todos los espectáculos?
Sí, siempre lo hacemos.

Llevas años grabando tus espectáculos en directo.
Es simplemente para tener una referencia. Si tengo que mejorar algo, si tengo que cambiar algo; tengo que saber que hice tal y cual cosa. A veces lo veo y digo: «Por Dios, qué viejo es eso, tiene tres años». Y es interesante cómo te da pie para hacer cosas nuevas. Los aspectos negativos resultarán en algo positivo la mayoría de las veces. Al menos para mí. Y aquí [en la estantería] están los cuatro espectáculos que

acabo de hacer. Tengo audio auxiliar y una copia master del video. Luego lo pasamos al ordenador y puedo verlo cuando quiera.

¿Cuándo conociste a Chaplin?
Oh, Charlie. Fue el año en que él estaba montando *Candilejas* [1952]. Yo estaban en [el restaurante] Chasen's, y él también. Yo estaba cenando con mi mujer y mis hijos y Dave Chasen se me acercó y me dijo: «Sé que no te gusta cambiarte de mesa, y que no te gusta conocer a gente, y que estás aquí para cenar, pero, como éste es un caso tan extraordinario, creo que sí querrás venir a conocer a cierta persona». Y yo dije: «No hay casos extraordinarios, David, yo vengo aquí a relajarme. No quiero ponerme a conocer gente». «¿Y qué pasaría si fuera Charlie Chaplin?», dijo él. «¿Qué? ¿Qué me dices?» «Te conozco y sé cómo eres (ya sabía cómo ibas a reaccionar), así que levanta el culo y sígueme», dijo él. Yo fui. Mi vida entera pasó ante mis ojos. «Charlie, este es Jerry Lewis». «¿Cómo está usted, señor Chaplin?» «Charlie», dijo él. «Hola, Charlie», dije yo. Así fue como hice mi primer gag para él; dije: «Tú puedes llamarme señor Lewis».

¿Se rió?
Oh, Dios, sí. Se desternilló allí mismo. Me pidió que me sentara. Oona estaba con él. Y, si no recuerdo mal, eran más o menos las diez menos diez de la noche. Estábamos terminando de comer cuando me llamó Dave. Estuve con Charlie hasta las tres y media. Hablamos de sus inicios y de los míos. Él habló del estupendo trabajo que estábamos haciendo Dean y yo y que con el tiempo recogeríamos el testigo de Laurel y Hardy como uno de los mejores dúos cómicos, y cosas así.

Tuvo que significar mucho para ti.
Dios mío, sí.

¿Habías sido un fan acérrimo desde niño?
Pues sí, desde los cinco años. Así que estuvimos hablando y se hizo tarde. Teníamos que irnos. Pero he de decirte que la última media hora hablamos sobre cómo montar una escena de *Candilejas*; él quería conocer mi opinión. Me dio dos versiones de la escena. Y yo estaba intentando aparentar que no tenía nueve años, ya sabes; con las piernas cruzadas, fumando cigarrillos. «¿Me vas a preguntar sobre algo de mon... mon... de montaje?»

Más tarde, volví a verlo en 1959 en Lucerna. Estuve dos días en su casa como invitado. No es que me diese consejos. Lo aprendí *todo*. Conseguí una conversación de cuatro años con Charlie sobre cómo hacer buenas películas. Hablamos y hablamos sin parar. [Señalando a la pared de enfrente:] Ese de ahí es su retrato, ¿sabes?

Esa fue la última felicitación navideña que me envió (me mandaba una todos los años). Esa fue la última. Para ser breve, te diré que volví a visitar a Charlie en Lucerna en el 63 y le dije: «¿Sabes? Quise preguntarte esto la noche en que nos conocimos, pero no tuve el valor de hacerlo. Pero ahora, como somos tan buenos amigos, supongo que no me vas a echar de tu casa, porque no hablo ni una palabra de suizo». «¿De qué se trata?», dijo él. «Me encantó *Tiempos modernos* [1936], me gusta más que respirar. Y si pudiera conseguir una copia de *Tiempos modernos* para ponérsela a mis hijos los domingos...», dije yo. «Te la daré», dijo él. «¿Así de sencillo?» «Sí, la tendrás», dijo él. «¿Cómo sé que no estás mintiendo?» «No te voy a mentir a ti. Me encanta el hecho de que la *quieras*. Voy a llamar a Nueva York mañana por la mañana y diré que hagan una copia nueva del negativo. Con una condición», dijo él. La condición era que yo le enviase *El botones*. Pues bien, llamé a Nueva York a la mañana siguiente y lo arreglé. Llegué a casa y en mi puerta, en Bel Air (¿recuerdas la entrada de la casa?) había una lata enviada desde la oficina de United Artists de Los Ángeles con una etiqueta: «Para Jerry –Con cariño, Charlie». No he tocado nunca la etiqueta. Está en mi caja fuerte.

Pues bien, esto es lo *mejor* de Charlie en las cuatro o cinco maravillosas ocasiones que lo vi. Cuando actué por primera vez en el Olympia [en París] en 1970; tendrías que haber visto *aquello*. Fue algo único en la vida. Porque en la primera fila estaban Jean-Luc Godard y François Truffaut, y [Jacques] Tati, Fernandel, cualquiera que se te ocurra, incluida Catherine Deneuve, Jean-Pierre Cassel. Di un nombre. Cualquier actor, actriz, director; todos estaban allí aquella primera noche en el Olympia. Maria Callas estaba en la tercera fila. El mundo cultural de París estaba en mi noche de estreno. Paralicé la puta ciudad.

¿Fue la primera vez que actuaste allí?
Sí. Había unas 20.000 personas dando la vuelta a la manzana de un teatro que tenía 2.100 butacas, y hacía un espectáculo por noche. Fue increíble. Si tuviera que definir mi vida en una noche, sería *aquella* noche... Pues bien, después de aquello fuimos a Maxim's para una fiesta posterior. Y Geraldine Chaplin no podía parar de decirme lo mucho que le había gustado el espectáculo. Aparte de eso, Geraldine y yo estábamos creando una estupenda fundación para los niños pobres de París, algo que ella me había sugerido. Yo iba a ayudarla haciendo un par de espectáculos para ella. Así que me recordó que íbamos a desayunar juntos al día siguiente. A la mañana siguiente, ella vino a mi habitación del Hilton, estuvimos desayunando, y dije: «No te lo he preguntado, ¿cómo está tu padre? ¿Cómo le va? ¿Está bien?» «Está estupendamente. Y le parece que *tú* has estado estupendo», dijo ella. «¿Qué quieres decir con que le parece que he estado estupendo?» «Estaba en el teatro ayer por la noche», dijo ella. «¡¿Qué?!»

Pues bien, después del espectáculo, se me había olvidado decírtelo, Jean-Luc y todos los demás estaban en mi camerino. En mi camerino cabían cuatro personas. Yo tenía a treinta y cinco personas allí metidas, con sillas fuera, y estuve recibiendo visitas hasta las seis de la mañana. Así que dije: «¿*Dónde* estaba él?» «Estaba en la cabina de iluminación. No quería quitarte protagonismo en tu noche de estreno», dijo ella. Estuvo allí durante toda la representación y le dijo que se había sentido cautivado por lo que había visto. Él iba a marcharse esa tarde y le pregunté a Geraldine si podía llamarlo. Ella me dio su número. «¡Charlie, por Dios, yo nunca me quedaría en la cabina de iluminación si *tú* estuvieras sobre el escenario!», dije yo. «No te preocupes. Nunca me verás sobre el escenario. Ja, ja, ja. Estuviste maravilloso. He disfrutado cada segundo», dijo él. Así era Charlie. Era de lo más fino, tenía un aura de finura, como una bailarina. Me encantaba. Yo trabajaba para él; me encantaba hacerle reír. Y todo lo que yo pudiera hacer o decir que fuese irreverente...

...Le hacía reír.
Fred Karno, para quien Chaplin trabajó en sus inicios; le dije que Karno me había llamado, y él empezó a reírse como un loco porque Karno llevaba cincuenta años muerto. «Karno me ha llamado por teléfono y me ha pedido que haga de travestí en Liverpool...», dije. Y él se descacharraba.

¿Cómo conociste a Stan Laurel?
Fue después de la muerte de Ollie. Dick van Dyke estaba conmigo en una fiesta y me contó cómo Stan se había enterado por teléfono de que Ollie había muerto. El brazo con el que estaba sujetando el teléfono se le había paralizado. Tuvieron que arrancarle el auricular de la mano y forzarle el brazo para que lo bajase. Paralizado (un ataque) al pensar en la muerte de Ollie. «Me encantaría conocerlo», dije yo. «A él le encantaría conocerte», dijo él. Así que Dick lo arregló para que nos encontrásemos en su apartamento. Y yo cogí un avión el domingo por la mañana... ¡y vaya si le cogí gusto! Durante los últimos cinco años de su vida estuve allí unas dos o tres veces al mes.

¿De qué hablabais?
De trabajo. Hablábamos de sus cinco esposas. Con una de ellas se casó dos veces. Hablábamos del proceso cinematográfico. Me enseñó a juntar las BMC y las Panaflex [tipos de cámaras]. Aprendí a cargar. Durante mis primeras diez o doce películas, cuando sólo era un actor, el equipo y la gente que trabajaba en el estudio... Vamos, que era como su hijo. La primera vez que cargué una BMC fue la mayor ilusión de mi vida.

¿Por qué aprendiste aquello?
Porque quería saberlo todo. Tenía que saberlo todo.

¿Actuaste mucho en Europa?
Sí. Actué en el Festival de Cine de Berlín. Actué en la Ópera de Roma. Lo de Estocolmo también estuvo muy bien. Y Oslo.

¿Qué público era mejor? ¿Qué país?
Todos fueron increíbles.

¿Y hablabas sólo en inglés? ¿O hacías bromas en..?
Bromeaba. [Voz de actuación]: Los suecos cantan cuando hablan [canta], les encantaba. Verás, cuando voy a Francia [con acento francés]: «Me gustaguía haseg este númego; espego que lo disfguten». Pero en Alemania [acento prusiano]: «¡VOY A HASERR ESTA NÚMERRO! ¡LES VA A ENCANTARR! ¡SIÉNTANSE!» Les encantaba esa mierda. Les encantaba. Y, por supuesto, todo lo que hacía era sobre todo visual. Entendían todo lo que *veían*. Y cuando me inventaba algunas cosas, usaba palabras que me venían bien.

¿Palabras que te sonaban bien?
Sí. Cómo «schnappcajauneteléfonos». ¿Sabes lo que es eso? Una schnappcajauneteléfonos es una extensión de un teléfono a otro. «¡JERRY, DAME TU AUTOGRAMA!» «¿Mi autógrafo? ¿A quién cojones le estás chillando?» Era genial.

Tiene que haber sido increíble ir a Europa y encontrarte con la clase de reacción que uno esperaría encontrar, por ejemplo, en Florida.
Bueno, tendrías que haber visto lo que pasó en Cannes. Creía que se me iban a comer con patatas. La primera vez que fui a Cannes, que fue probablemente hacia el 78: el caos. Enviaron avanzadillas para informar de dónde estaba en cada momento. Daba discursos desde el Hotel Carlton. Todo el mundo estaba en la calle escuchándolos. [Acento francés:] «¡DETENÉDLOS! ¡TENEMOS QUE HASEG ALGO! ¡LOS FGANSESES NO TE DAN MANTEQUILLA POG LA MANIANA!» Y yo seguía, y la gente se agolpaba, se reían y yo seguía.

Eso me recuerda aquella vez en la que tú y Dean tuvisteis que actuar gratis en la calle 44 porque la gente no quería salir del cine Paramount.
Y eso que proyectábamos la película ocho veces al día. Cada una duraba una hora y pico. En un momento dado, Bob Weitman [de Paramount] vino a verme al camerino. Me dijo: «Tenemos un problema, Jerry. Dios santo, necesito diez minutos».

«Diez minutos», dije yo. «Sí. Con ocho actuaciones, eso hace un total de ochenta minutos. ¿Puedes darme diez minutos?», dijo. «¿Qué quieres que *haga*?», dije yo. «Haz un corte en la película», dijo él. «Lo haré por ti», dije yo. Hice un corte; eliminé unos trescientos metros [el equivalente a diez minutos].

¿De qué película?
My Friend Irma [1949]. Eso era lo que ponían en la pantalla, nosotros estábamos sobre el escenario. Le di los ochenta minutos que necesitaba. Entonces, el sábado, ¡hicimos NUEVE! Esto fue en 1950 y Dean y yo ganamos 299.000 dólares por la semana. A la Paramount le fue bien también. Pero aquella era nuestra parte en 1950: ¡trescientos mil dólares! En una semana. Cincuenta y seis espectáculos. Más tarde fuimos al Chicago Theater, e hicimos lo mismo.

¿Eras consciente por aquel entonces de que se trataba de un fenómeno? ¿O estabas demasiado ocupado con todo aquel jaleo como para darte cuenta?
Era muy duro. Creo que en una situación así te cambia la perspectiva. No todo era «el dinero». Hay que hacer muchos esfuerzos en todos los aspectos; pasan muchas cosas a la vez. *Muchas*. Las prórrogas en el Copacabana: dos semanas, cuatro semanas, tres meses. Es como el interés del capital; el capital genera interés... y no tienes tiempo. Realmente no *hay* tiempo para pensar en lo que está pasando.

¿Hubo algún momento en el que te detuvieses y pensases: «¿Qué demonios ha pasado»?
Supongo que lo pensaba todo el tiempo (en cierto modo) porque tenía que justificar todo el trabajo que realizaba.

Trabajabas constantemente.
Pero todo aquel dinero era suficiente para justificar tanto trabajo, tanto esfuerzo. Estábamos en la NBC, en Paramount, estábamos en todo el circuito de salas de conciertos, ¡estábamos hasta en las malditas inauguraciones de supermercados! Había que examinar y calcular todo aquello y tú eres el responsable de todo. Creo que había noches en las que me tumbaba en la cama y pensaba: «Joder, no me puedo creer que esto esté pasando». Verás, no tenía que pagar la letra del coche.

No erais simplemente un éxito; erais un fenómeno. Pero después, cuando empezaste por tu cuenta, siguió igual.
Sí. Verás Peter, había una cosa interesante. Cuando nos separamos, la gente se sintió ofendida. Este país se enfadó mucho con nosotros y con nuestra conducta. Les quitamos algo que amaban. Y lo único que preguntaban era: «¿Por qué no podíais sencillamente continuar? No le hacíais daño a nadie».

Así que se sentían como si les hubieran castigado, en cierto modo. ¿Eso es lo que sentiste por parte de tu público?
No, uno nunca sentía eso. Pero cuando te enfrascas en conversaciones intelectuales acerca del crecimiento de tu carrera y cosas así, al final llegas a la conclusión de que, joder, nos hicimos muchos enemigos cuando lo dejamos (cuando nos dejamos el uno al otro), y les resultó difícil acostumbrarse. Pero lo hicieron. En cuanto algunos empezaron a decir que no pasaba nada, los demás entraron en razón y todo fue bien. Pero había gente que se me acercaba en el aeropuerto y me decía: «¿Sabes lo que le hiciste a mi vida en julio de 1956?» «No, la verdad es que no lo sé, pero ya sé por dónde vas», decía yo. «Todo era perfecto, pero entonces tuvisteis que separaros, y entonces ya no volví a tener mi noche del domingo». Nuestro problema era que no nos tomábamos la palabra «fan» muy en serio; viene de «fanático». Y llega un momento en el que empiezas a reconocer (y esto no es ningún puto chiste) a un «fan». Por ejemplo, el otro día, los de seguridad vinieron a mi camerino y me dijeron: «Hay un montón de cosas para ti en la taquilla. Alguien ha mandado una pelota de béisbol ("Por favor, fírmala con tu nombre"); una fotografía ("Por favor, fírmala con tu nombre")». Y así todo el rato. Y yo miré al tipo de seguridad y le dije: «No, no voy a firmar nada. Llévatelo». «Sí, supuse que dirías eso», dijo él. «Sí, pero no sabes *por qué* lo digo», dije yo. «No, ¿por qué?», dijo él. «Porque no puedo dejarles que crean que porque compraron una entrada, ahora estoy obligado a hacer más cosas. No. Voy a darles mi sudor y mi sangre por la entrada que han comprado, pero no pueden quedarse con nada más». No sé como expresarlo a no ser diciendo que uno se siente como una jodida puta. Me ofende.

De las películas que has dirigido, ¿cuál fue la que tuvo más éxito?
El botones, creo. Una maldita fortuna.

Además la hiciste por muy poco dinero.
Novecientos mil dólares no son muy poco dinero. Y entonces, cuando en Paramount decidieron que no querían ser mis socios, yo dije: «Está bien, la haré yo solo». Y lo hice.

¿Tú financiaste la película?
Ajá.

¿Por qué? ¿Ellos no quisieron hacerlo?
Una película muda les daba miedo. Yo dije: «Si la veis, os daréis cuenta de que no es una película muda». Así que, a día de hoy, la palabra «botones» está *verboten*[12] en Paramount. Porque, a día de hoy, he hecho una fortuna con ella.

El período en el que dirigiste películas, ¿dirías que fue para ti el más feliz?
Creativamente, sí. El 60, el 63, el 65, el 67, hasta el 70. Fueron tiempos maravillosos. Maravillosos.

De aquel período, ¿cuándo dirías que fue el punto culminante, El botones *o* El profesor chiflado*?*
El botones fue el primer punto culminante porque me di cuenta de que sabía más de lo que pensaba. Así que fue una época muy estimulante, que fue lo único que me motivó para hacer *El profesor...* y escribir el guion y terminarla. Y entonces adquirí confianza en mi mismo. Creo que había escrito cinco versiones del guion y rodé la primera.

Volviste a la primera.
La primera. Traté de repasarla y de cambiarla y... ¿por qué pasé a la segunda? ¿Para que cojones necesitaba la tercera? Estaba asustado, esa era la razón. No me gustaba cómo me sentía. Tenía una sensación de incertidumbre y aún así sabía que iba a ser buena y que iba a tener éxito. Y creo que eso fue en cierto sentido lo que me mantuvo a flote.

Fue toda una novedad. No habías hecho nada parecido. Fuiste realmente lejos con tu interpretación de Buddy Love.
Y lo malo es que los gilipollas de los periódicos escribieron: «Oh, ha hecho un homenaje a Dean». Qué demonios, no tenían ni idea. No lo entendieron.

¿No estabas pensando en Dean cuando hiciste aquella película?
Oh no, por Dios.

¿Quiénes dirías que serían los dos lados (el profesor Kelp y Buddy Love)?
Buddy Love era una amalgama de malas personas. La clase de hombre que da empujones en el ascensor. Que les den a las mujeres y a los niños, él empuja. La gente maleducada con la que nos cruzamos todos los días. Las malas personas que son realmente lo más feo de este planeta y que creen que lo es todo lo demás. Estuve observando a tipos en los bares, a la gente comportándose.

Era un prototipo muy corriente en el mundo del espectáculo.
Bueno, lo convertí en una persona del mundo del espectáculo porque quería darle

12 «prohibida», en alemán (N. de la T.)

un toque de *glamour*. Pero podría haber hecho que fuera el presidente de un banco. Estuve literalmente días pensando en cómo podría ser. Y abarqué todo lo grotesco.

Porque estabas haciendo una versión del Dr. Jekyll y Mr. Hyde...
Pues estuve escribiendo y pensando: «¿Qué aspecto tendrá? ¿Qué es lo que hay al final del camino que recorre esa clase de gente?» Así que pensé en Julie Podell [dueño del Stork Club], Joe Bananas [gángster]. Estoy totalmente seguro de que pensé mucho en Alexander Cohen [productor teatral]. Alexander Cohen era un caso clínico: era un puto clon elaborado a partir de toda la mala gente del negocio del espectáculo. Iba más allá del desprecio. Hal Wallis formaba parte de la mezcla. La dicotomía de aquel hombre que podía ser una persona maravillosa en sociedad y un auténtico hijo de puta cuando había un centavo de por medio. Así que, si juntabas a toda aquella gente (si uno hiciera esta mezcla), ¿qué saldría? Pues bien, lo que tiene que salir es alguien que pueda vivir en este planeta, ya sea sin que nadie se de cuenta, o dejando una gran huella. A medida que seguía con aquello, podía ver cómo se manifestaba el fluido; la fealdad, el horrible último paso de aquella puta transformación. Era diabólicamente horrible. Y así es como hice que Buddy Love fuera cualquier cosa menos lo que te esperabas.

Fue interesante ver cómo elegiste a un tipo bastante atractivo para el monstruo.
Era una de las personas que hay por ahí, maleducadas. De todas formas, nos eligieron [el American Film Institute] como una de las cien mejores comedias del siglo.

¿Como evolucionó el personaje del profesor?
Lo conocí en un tren de Los Ángeles a Nueva York. Dean y yo íbamos a actuar en el Copa y un tipo nos dijo: «¿Son ustedes del mundo del espectáculo?», en el vagón restaurante. Yo pensé: «Oh, Dios mío, déjame seguir con él tan sólo unos minutos». «Sí que lo somos, señor». «Bien, eso está bien... Está bien. Lo necesitamos, lo necesitamos. Este mundo estaría tristemente perdido sin la risa». Y yo dije: «Joder, lo tengo».

Y te lo guardaste todos aquellos años.
Durante mucho tiempo. Lo usé porque tenía su cara; llevaba las gafas que luego llevé yo, y le imité a la perfección. En el tren, me pasé los dos días siguientes cogiendo cosas de él; invitándole a copas, hablando con él. También iba a Nueva York. Y después me lo guardé durante quince años. Entonces, durante el verano en que escribí *El profesor...*, cogí mi barco y me fui a pescar (quería relajarme). Estaba solo ante la máquina de escribir. «¿Cómo debería llamar al profesor?» Y estaba sentando en la cubierta de mi barco y los demás barcos estaban pasando bastante cerca de mí

y me miraban: «Joder, está hablando solo». «Julius. Sí, Julius». Y miré al agua y estaba llena de algas. «Julius Sumner Kelp».

¿De dónde salió lo de Sumner?
Era verano[13].

¿Y qué pasa con el remake *de Eddie Murphy y la secuela; te vas a llevar una parte por eso también?*
Pues sí.

Así que si la vuelven a hacer...
La están haciendo ahora mismo. Esta mañana he recibido un cheque que te sacaría los ojos de las órbitas.

¿Te llevas una parte de los ingresos?
Oh, sí, por supuesto.

Eso es porque tienes los derechos de todas tus películas hasta pasados treinta años.
Además, les dije que no les permitiría hacer una nueva versión de *El profesor chiflado* a no ser que me garantizasen que conseguiríamos a Eddie Murphy o a Robin Williams. Y Eddie estuvo estupendo. A mí no me importa mucho lo que hagan con ella, porque la cambiaron tanto que no tiene nada que ver... No sé por qué la compraron.

¿Por qué te fuiste de Paramount en el 65? ¿Qué pasó?
Bueno, los pleitos llegaron con los contratos y el papeleo.

¿Hasta entonces no habías tenido contrato?
Dije: «No voy a firmar nada. No quiero quedarme aquí». Frank Freeman había muerto, y muchos otros habían muerto también, y yo sentía que ya no había nada que me atara allí. Les entristeció mucho; estaban muy disgustados. Yo dije: «No conozco a esta compañía nueva, Gulf & Gilipollas [el conglomerado Gulf & Western, que había comprado Paramount]». Bob Evans vino a verme y no sé lo que pasó después. El estudio había cambiado desde su fundación... Ahora prefiero chutarme Listerine... Es más seguro.

---

13 En inglés, «kelp» significa alga marina, y «Sumner» es muy similar a «summer» (verano) (N. de la T.)

¿Tuviste una lesión vertebral?
El 20 de marzo de 1965.

¿Cómo fue?
Hice una voltereta desde el piano. En el Sands [Las Vegas]. Entré allí con la banda, salí con la ambulancia. Fue genial. Me hicieron una resonancia magnética de la columna, y el médico me la enseñó y dijo: «Échale un vistazo. Es la foto más graciosa que he visto en mi vida». Estaba hecha un nudo; algo increíble. Él dijo: «¿Y qué esperabas? Sabes lo que has estado haciendo durante sesenta y ocho años? ¿Las caídas que has soportado?»

¿Tienes una cinta con todas tus caídas?
Sí. La llamamos: «Los "huy" combinados». Te enseñaré las caídas, es increíble. Me caí de un edificio de dos plantas sobre unos contenedores. Yo hacía todas mis escenas de riesgo.

¿No sabías que ibas a hacerte daño?
No. Cuando tienes treinta años, eres inmortal. Monté un caballo en *Pardners* que iba a 60 kilómetros por hora y no conseguía que aminorase la marcha, no *paraba*. Y no tenía otra opción, tuve que saltar porque se había vuelto loco. Se le había ido la puta olla. Estábamos subiendo por un cañón, y afortunadamente para mí, la vegetación del cañón al pie de la montaña estaba compuesta por una especie de helechos que crecían de la parte baja de las rocas. Y me tiré encima de aquello.

¿A sesenta kilómetros por hora?
Sí... uno puede fallar, ya sabes. Podría haber caído sobre las rocas. Pero tenía que bajarme del caballo. Estuve montando con las dos piernas al mismo lado antes de saltar del caballo para evitar la tensión. Así que estaba montando en el lado derecho, mirando a ver dónde podía saltar. Cuando vi que aparecían aquellas plantas, me pareció como si Dios las hubiera puesto allí para mí. Muy blandas.

Pero a esa velocidad podías haberte equivocado muy fácilmente.
Y en *¡Vaya par de marinos!* bajé a 125 metros de profundidad en un submarino. Estuve en la cubierta y ensayé un par de veces con el capitán para que pudiera sumergirse mientras yo estaba sobre la cubierta. Así que soltó lastre para que el submarino se sumergiese, y soltaron más de lo normal para provocar un remolino. Se suponía que tenía que calmarse, pero el lastre estaba mal y el submarino se puso a dar vueltas así [*gesticula*], y me arrastró dando un latigazo. Estaba en medio del océano, y el submarino buscándome... También estuve en un vuelo de Air India, y

el capitán sabía que yo estaba entre los pasajeros y me dijo: «¿Quieres ir en la cabina?» «Sí, claro, me encantaría». Así que estaba allí sentado, y pensé que las 375 personas que había en aquel 747 tenían derecho a saber que Jerry Lewis estaba pilotando el puto avión. «Comandante, ¿puedo anunciar al público que estoy pilotando?» «No creo que sea sensato», dijo él. Estaba pilotando un 747.

¿Habías pilotado antes?
Oh, sí, claro. Tenía una licencia de vuelo. Estuve volando hasta que me pararon. Estuve pilotando hasta la radiobaliza exterior de Heathrow [Londres], y me dijo: «Desciende a 18.000 pies», y estábamos a 32.000. Así que empecé a descender, y cuando estaba por la mitad, dijo: «Muévelo a 132 grados». Seguía bajando, y lo moví, y aunque pueda parecer un juego de niños, es algo complicado de cojones. Lo situé en la nueva posición, descendí a 18.000 pies, lo aseguré y conecté el piloto automático. Dije: «Gracias, que Dios les bendiga. Me voy». Estaba jodidamente nervioso. Pero al salir de aquel avión, había un fan demasiado entusiasta que quería mi autógrafo, así que me empujó, y yo me caí por las escaleras, golpeándome la columna con casi cada escalón... Me torcí la espalda haciendo los entrenamientos básicos para *Jumping Jacks* [1952]. Más tarde, cuando por fin salté y conseguí mis alas (salté realmente de un avión), fue una sensación maravillosa. Volví al día siguiente. Me dejaron saltar otra vez.

¿Qué fue lo que te impulsó a hacer todas aquellas actividades arriesgadas?
Me encantan los retos. Jugar al béisbol con los de la Major League es un reto mucho mayor. Es más peligroso que cualquier cosa de las que he estado hablando. Fui a Fénix en el 54 y me pasé las diez semanas enteras de la primavera entrenando con los Giants. Jugué como primera base en todos los partidos amistosos. Fue increíble. Salí, llegué a la primera base, hice diez *outs* sin asistencia en la primera base, y dos *outs* dobles. Fue genial.

No sabía que habías tenido cáncer de próstata.
Fue duro. Tiene mucho de psicológico. Verás, me recuperé doce días después de la operación; ya no necesitaba pañales. Me recupero rápido. Y volví a tener relaciones sexuales con Sam unas cuatro semanas después.

Con la operación a corazón abierto, ¿sentiste como si estuvieras muerto?
Bueno, lo estuve. Me perdieron durante diecisiete segundos. Pasé a tener taquicardia ventricular, que es cuando el corazón se detiene. Se para. Y la enfermera del hospital me clavó una inyección en el pecho que me devolvió a la vida. Seis minutos más tarde me estaban interviniendo quirúrgicamente.

¿Estabas consciente?
Estuve en cuidados intensivos, en observación, porque había tenido un dolor en el pecho esa mañana. DeBakey y su equipo venían en avión desde Texas para operarme.

¿Dónde estabas?
En el hospital Desert Springs. Y Michael iba a aterrizar en una hora, y no podíamos esperar, porque había pasado al estado de taquicardia ventricular, así que me tuvieron que meter a toda prisa. Afortunadamente, el hombre que realizó la intervención quirúrgica era uno de los mejores alumnos de DeBakey, que había aprendido de Michael. Así que tuve mucha suerte. Esto fue en las navidades del 82.

¿A qué te refieres con el estrés psicológico? ¿Tenías la sensación de haberte perdido a ti mismo de alguna manera?
Uno sufre varias pesadillas devastadoras después de la operación. La gente no se da cuenta de que para que puedan salvarte la vida te tienen que matar. Tienes que estar muerto antes de que puedan poner tu corazón a funcionar. Dependes de una bomba. Así que Michael dijo: «Vas a tener algunos momentos terribles en los próximos tres o cuatro meses. Pero no puedes dejar que te molesten. Te van a molestar y a asustarte». Y lo primero que soñé la noche que volví del hospital fue que estaba tirado en una cama en la clínica sin nada de ropa. Las paredes y el suelo estaban todas hechas de cristal, y mi abuela venía a verme con un cuchillo para cortar el pan y me lo clavaba en el pecho y me lo abría. Me desperté empapado en sudor, temblando. Ésa fue una. Y no podría contar las otras que seguí teniendo durante tres y medio, cuatro meses. Pero al cuarto mes estaba subido a un escenario en Atlantic City haciendo mi espectáculo.

Si repasas toda tu carrera, ¿hay puntos álgidos que recuerdes muy concretamente?
En 1977, la candidatura al Premio Nobel de la Paz era básicamente todo lo que uno puede necesitar en la vida. Si te gustan los trofeos, como a todo el mundo, y te dan *este* trofeo, no necesitas nada más. Hace que todo lo demás sea una tontería por comparación. Aquello fue probablemente lo mejor que me ha pasado. Estaba saliendo de toda la mierda de las drogas y demás. Estaba más consciente.

Y claro, no puedes pasar por alto la noche de estreno en el Copa con Dean. Siempre la recuerdo como una de las putas noches increíbles. Fue una época increíble. Los diez años que estuve con él; nadie lo entendería así. Porque nos divertíamos en el camerino mientras hacíamos tiempo para salir a divertirnos más. Y después de eso, claro, la tercera parte de la diversión era contar el dinero. Como dos putos chimpancés en un zoo.

Me hice con una copia del libro sobre Dean ["Dino: Living High in the Dirty Business of Dreams"[14]*, 1992] de Nick Tosches. No está mal.*
No, no está mal; pero no era preciso. Le hacía parecer idiota. Ese no era Dean. Verás, Tosches no podía escribir como epílogo: «No he sido lo suficientemente bueno como para saber mostrar las pelotas del personaje». Le llamé cuando recibí el libro y le dije: «¿No tenéis los gilipollas problemas para dormir por las noches? ¡Puto chupatintas!» Y su respuesta me cabreó el doble. Dijo: «Bueno, no dije nada sobre ti». Yo le dije: «¿Es ésa la única razón por la que crees que la gente puede enfadarse? Estoy enfadado porque era mi compañero, maldito imbécil». Y le colgué.

En ese libro, hay un momento; creo que era el 72 cumpleaños de Dean...
En Art Bally's [casino de Las Vegas].

Tú encargaste una tarta. En el libro pone que a Dean se le hizo un nudo en la garganta.
Pues sí. Y a mí también. A ambos se nos hizo un nudo en la garganta. Verás, si alguna vez escribo *Dean y Jerry*, de cómo eran desde fuera (sin tocar los temas internos), sería un libro estupendo, sobre dos hombres que se quieren el uno al otro.

¿Vas a escribirlo?
Sí, ya llevo tres cuartas partes. Y es un libro increíble, porque cada vez que pienso en cualquier cosa que hiciésemos, me pongo a escribir. Lo empecé veinte años después de que nos separásemos. Tenía que empezarlo con lo que pasó sobre el escenario aquella noche [en Las Vegas], cuando Frank [Sinatra] lo sacó en el maratón televisivo. Aquello fue en 1976 y entonces me puse con el libro y luego pasé a 1949, hablando de Dean y de mí. Así que va hacia atrás, y a partir de ahí hasta 1970. Así que cualquier cosa que recuerde en un momento dado, la escribo. Ese es el orden. Y me siento estupendamente, porque a veces estoy hablando de cuando nadábamos en la abundancia, y entonces me acuerdo de algo que pasó allí que me impresionó. Pero es algo que pasó hace mucho tiempo. Creo que no es importante seguir un orden cronológico. Sé que el libro sería peor si intentara seguir un orden cronológico. No tiene ningún sentido. Porque en el 76 ya éramos profesionales del teatro; y en 1947, dos idiotas que sólo pensaban en tener una hamburguesa para cenar.

¿Cómo fue lo de la tarta en su 72 cumpleaños?
Me recogieron en el aeropuerto y el chófer me dijo: «¿Sabía usted que es el cumple-

14 "Dino, vivir por todo lo alto en el sucio negocio de los sueños" (N. de la T.)

años de Dean?», de camino a mi casa desde el aeropuerto. «No, no lo sabía. Pero sí sé que está en el Bally's», dije yo. Así que me fui a casa corriendo y dije: «Sam necesito ponerme un esmoquin». Y mientras me cambiaba, le dije lo que pensaba hacer. «Es una idea maravillosa. Ve allí y hazlo», dijo ella. Esto fue a las tres de la tarde, cuando llegué a casa del viaje que fuera. Así que llamé a Claudia [Stabile] y dije: «Quiero que hagan una puta tarta. Probablemente harán una en Bally's, pero diles lo que vamos a hacer y lo haremos juntos. Lo que sea. Sólo preocúpate de que sea una buena tarta. Y yo la sacaré en un carrito al final del espectáculo».

Él no tenía ni idea.
No, claro que no.

¿Eso fue después de la muerte de su hijo?
Ajá.

Nadie le vio mucho después de aquello.
No. Yo fui prácticamente el único que hablé con él después de eso. Hablábamos dos veces por semana. Necesitaba comunicarse pero no tenía nada que decir. Sencillamente me dejaba hablar. Porque él respetaba el hecho de que yo conociera el espíritu humano y supiera comunicarme con la gente. Aquello que él no quería hacer. Probablemente se le habría dado bastante bien si hubiera querido.

Si alguien preguntase: «¿Qué consejos darías en lo que se refiere a vivir?», ¿qué responderías?
Lo que diría, la primera cosa que me vendría a la cabeza, sería: «Busca el niño que llevas dentro. El niño que hay en tu interior y que nunca murió del todo, tan sólo lo has abandonado, eso es todo. Escarba. Dale unas alas y un poco de aire y volarás junto a él».

De vuelta a la inocencia.
En realidad es una vuelta a la sabiduría. La sabiduría *verdadera*. Verás, el niño de nueve años todavía no ha aprendido a mentir. El niño de nueve años no comprende por qué tendría que evitar sus sentimientos o por qué tendría que ocultar las emociones que surgen de un niño de nueve años. No entiende por qué ve a los mayores hacer esas cosas. Yo no lo hago. Yo grito cuando estoy feliz [*¡suelta un tremendo grito!*] y no me importa una mierda que alguien diga: «¿Está loco ese hombre?» Lo hago en los aviones. A veces estoy tan contento que sencillamente grito así. Y Sam me mira y dice: «¿Ya eres feliz otra vez?» Pero yo lo hago. Lo hago en el centro, en cualquier ciudad a la que vayamos; como cuando vamos a los ayuntamientos, o

cuando visitamos museos, y todo es hermoso, y si me entra ese subidón de felicidad, sencillamente lo dejo salir [¡*otro grito atronador*!] Y asusto a media docena de personas. El otro día, estaba saliendo de un centro comercial en San Diego, y era un viernes, así que estaba repleto de gente. Y caminando por la calle había una deliciosa señorita; no has visto algo tan adorable en tu vida. Se parecía a [la actriz] Kathleen Freeman, solo que tres veces más ancha. Y me miró, así que me di cuenta de que sabía algo... ¿Era yo? Y me acerqué, [*canta en voz alta una canción de* Camelot]: «NO, NUNCA EN PRIMAVERA...» Y mil personas se dieron cuenta de que era yo, y se empiezan a reír. Y ella se queda paralizada. «NO, NUNCA TE ABANDONARÉ». Y le di un beso y me fui a mi coche... Lo hago de vez en cuando porque me sienta bien a *mí*. No lo hago por *ellos*. Eso mantiene vivo al niño que hay dentro de mí... Creo que sería muy triste que alguien que ha recibido tal bendición como yo (que ha crecido junto a casi todo su país), si yo me hiciera viejo y cascarrabias, sin sentido del humor, sin gracia; eso sería una cosa terrible, un desastre. He visto a algunos cómicos que han acabado así y ha sido terrible. No, antes de que cierren la taquilla dejadme hacer un [abre la boca de par en par]: «¡MAILEE!» Ahora podéis cerrarla. No podía aguantar que cerrasen sin un «¡MAILEE!»

Exactamente así fue la escena que tuvo lugar cuando llamé a Jerry por teléfono cuando él tenía setenta y cinco años. Tenía un ataque severo de neumonía pulmonar, por lo que llamé otra vez al Dr. DeBakey para que lo sacara de aquélla. Acababa de volver de Houston un par de días antes de que lo llamase a su casa en Las Vegas para ver qué tal estaba. Cuando se puso al aparato, sonaba un poco falto de aliento, pero aparte de eso, con la misma energía y alegría de siempre. Dijo que no le dejarían hablar mucho rato, que si quería escuchar un chiste. Y se embarcó en un prolongado desarrollo para preparar el chiste, como es habitual en Jerry, la manera en que preparaba el terreno para la gran carcajada final, por medio de una serie creciente de risitas que iba soltando por el camino. Se basaba mucho en sus actuaciones, las lecturas y la entonación, en la forma en que hacía un gran hincapié sobre cada palabra.

«Es noche cerrada, y en Nueva York, un tipo llega al metro y se queda paralizado. Frente a él está sentado en el vagón un tipo de aspecto joven con camiseta y pantalón teñidos con motivos psicodélicos (muchos colores en esa camiseta y ese pantalón) y su pelo es de varios colores y encima lo lleva en una cresta. Sube hacia arriba... baaaja, sube... baaaja. Tiene unos diez pendientes en cada oreja, un anillo atravesándole la nariz, un anillo en cada labio, y un pincho en la lengua. En los pies lleva sandalias y calcetines multicolores. Así que el tipo está mirándolo, y el chico del asiento dice: '¿Cuál es tu problema? ¿Es que nunca has hecho nada por diversión?' Y el tipo responde: 'No, lo siento, sólo estaba pensando... Estaba recordando

que hace tiempo *me follé a un loro* ¡y me estaba preguntando si tú serías mi *hijo*!'» Con este regalito, dio totalmente en el clavo, y me reí largo y tendido. «¿No es buenísimo?», dijo Jerry. Mientras yo estaba recuperando la respiración, él dijo: «Te tengo que dejar. Me tienen a base de oxígeno y dicen que tengo que volver». «¿Te tienen a base de oxígeno y me has contado toda esa larga historia? ¿Pero qué haces?», grité yo. «Pensé que te haría gracia. Te quiero. Adiós». Así era Jerry.

Mientras se estaba recuperando (para lo que necesitó tres duros años, y mucha atención y amor por parte de su entregada esposa, Sam, y su adorable hija, Dani, así como de sus hijos), Lewis continuó trabajando casi a tiempo completo en sus detalladas y vívidas memorias de sus días con Martin. He leído un par de cientos de páginas del manuscrito y es fascinante, divertido y conmovedor. Nunca antes había escrito sobre ello alguien que se había visto sacudido por el remolino del mundo del espectáculo, y mucho menos con tal candor y habilidad narrativa. Es como escuchar a Jerry contártelo todo desde dentro. Para alguien que creció entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, estas memorias son como las gominolas o las piruletas: nunca es suficiente. También supone una oportunidad única de compartir de nuevo la mágica amistad que mantuvieron. Hace poco vi casi todos los veintiocho episodios de su C*olgate Comedy Hour* (que pronto aparecerá en DVD), y muchas cosas resultan todavía desternillantes. Normalmente, es Jerry el que improvisa una frase o algo cómico que hace reír a Dean, lo que a su vez hace que Jerry también se caiga por los suelos; siempre le divirtió mucho hacer reír a Dean. Estos momentos no son sólo contagiosamente divertidos, sino que además brillan con un maravilloso sentido puro de cariñosa camaradería y diversión. Cuando se lo mencioné a Jerry, dijo, en voz baja: «Sí, si pudieras embotellar eso, cambiarías el mundo».

CAPÍTULO 9
DEAN MARTIN

Cuando Dean Martin murió, el día de Navidad de 1995, a los setenta y ocho años, pareció que era algo inconcebible. Dean había sido una parte fundamental de nuestra juventud, de nuestro paso a la edad adulta, nuestra idea de lo que era *cool* y divertido. ¿Cómo podía morirse, él que siempre había sido tan inmune a las preocupaciones o a la edad? Pero también se planteaba la cuestión de nuestra propia mortalidad. Si le pasaba a Dean, ¿por qué no? Desde que vi por primera vez las películas y los programas de televisión en directo de Dean Martin y me convertí en fan suyo, admito sentir nostálgicos lazos sentimentales. Pero es que eso es lo que ha sido y siempre será la cultura popular: lo que te emociona a medida que te vas haciendo viejo serán siempre aquellas cosas y personas con las que creciste. No te lamentas sólo por el pasado de los artistas, sino por el tuyo.

Sólo en una ocasión me senté a solas con Martin (durante una media hora en su camerino en los estudios de MGM en enero de 1961) cuando él tenía cuarenta y tres años y estaba rodando *El tercer hombre era mujer*, una de sus películas más olvidables. Yo lo había visto en persona en una ocasión anterior, durante la segunda mitad de 1953 en el viejo Paramount Theater de Nueva York, en Broadway, en Times Square. Él y Jerry habían hecho una versión de media hora de su espectáculo entre proyecciones de una horrible película de Glenn Ford (*Plunder of the Sun*). Era tan indeciblemente aburrida que, aunque había ido con la intención de verla dos veces para poder ver su espectáculo también dos veces, sencillamente no pude aguantar cinco minutos más de aquella cosa (en aquellos días, no como ahora, una entrada te valía para ver todas las proyecciones consecutivas que te diera por ver). Sin duda, aquella película había sido elegida cuidadosamente para hacer de *chaser* (perseguidor, echador) el término con el que en el negocio se define a un espectáculo o una película capaz de vaciar automáticamente una sala (echar al público), en este caso permitiendo la entrada de una nueva tanda de clientes que pagarían su nueva entrada.

Con Martin y Lewis, Paramount estaba aprendiendo de sus propios errores. La primera vez (a finales de 1950) que el dúo había aparecido en directo en el Paramount, con Dick Stabile y su orquesta, no pudieron echar al público. Los niños se quedaban durante la película una y otra vez; en ella también salían Dean y Jerry. Finalmente, en un acto de desesperación, Martin y Lewis anunciaban desde el escenario que harían un espectáculo gratuito desde la escalera de incendios que había fuera de la ventana del camerino en la calle 44 Oeste. Eso lo arregló.

De todas formas, mientras las salas se vaciaban, la zona de Times Square se llenaba con miles de fans en la calle, que llegaban hasta Broadway y cortaban el tráfico hasta la calle 59. Dean y Jerry hicieron su bis espontáneo, se arrancaron la ropa y destrozaron periódicos, se tiraron a la muchedumbre y ¡sembraron la calle con miles de fotografías para los fans! Fue una sensación y se convirtió en parte de la historia del mundo del espectáculo alrededor de Martin y Lewis: cómo detuvieron literalmente el tráfico en Times Square.

Cuando volvieron al Paramount y los vi, menos de tres años después, la cosa había decaído un poco, y ya no había una multitud histérica ni la necesidad de montar un espectáculo en la escalera de incendios, aunque sí que había un pequeño y devoto grupo de fans esperando anhelantes frente a la legendaria ventana de la calle 44, aunque era en vano. Muy de vez en cuando, salían volando algunas fotografías. Entre la primera aparición en el Paramount y ésta, se habían estrenado con un enorme éxito de taquilla seis comedias musicales más de Martin y Lewis, cada una de ellas entre las que más recaudaron en su respectivo año. En la época en que yo asistí al espectáculo del Paramount, ya habían alcanzado dos veces el primer puesto, en 1951 y en 1952; en 1953 lo harían tres. La primera vez que pude ver a Martin y Lewis, en 1953, fue como la de tantas otras personas en Estados Unidos y en el extranjero: fui a los estrenos de *The Stooge* y *Scared Stiff*, luego los vi en persona, y además los pude ver en directo una vez al mes en televisión, en la *Colgate Comedy Hour*, y después el estreno de *¡Qué par de golfantes!* (dos veces), además de ver su aparición estelar en la película de Bob Hope y Bing Crosby, *Camino a Bali* (dos veces), y escuchar las numerosas grabaciones de Dean, de entre las cuáles "That's Amore" (de *¡Qué par de golfantes!*) alcanzó el número uno.

Lo que les vi hacer sobre el escenario en el Paramount tuvo mucho que ver con lo que se les ve hacer al final de *¡Qué par de golfantes!*, y durante los últimos diez minutos de sus *Colgate Comedy Hour*: ataviados con esmóquines (incluso durante los espectáculos matutinos y vespertinos del Paramount), con las pajaritas sueltas, haciendo el tonto ante la orquesta de Dick Stabile, con caricaturas suyas delante de la banda. Dean cantaba; Jerry interrumpía. Cantaban juntos. Tiraban cosas al público, o Jerry salía corriendo hacia el auditorio. Hacían chistes metiéndose el uno con el otro. Dean cantaba como si estuviera metiéndose con los demás *crooners*,

pero no lo hacía en serio, Jerry chillaba histéricamente para llamar la atención, y su actitud escandalosa se hacía contagiosa. Para una minoría privilegiada, Dean era tan divertido a su manera seca como lo era Jerry de forma evidente. De hecho, ni siquiera Frank Sinatra se había fijado en el ingenio autocrítico que subyacía en el humor de Dean. Cuando Frank vio el espectáculo por primera vez en el Copacabana de Nueva York, al parecer dijo: «El italianini no es muy bueno, pero el judío es gracioso».

Cuando hablé con Dean, tenía detrás diez años (1946-1956) de incomparable éxito como parte del más exitoso dúo cómico de la historia, algún que otro momento complicado en solitario (1957), y más tarde tres grandes producciones hollywoodienses seguidas que demostraron que podía actuar, tanto en la comedia como en el drama. Junto a Marlon Brando y Montgomery Clift en *El baile de los malditos* (1958), no se podía ser muy exigente en el papel de un artista que se hace soldado. Ya había vestido el uniforme en tres éxitos anteriores del dúo Martin-Lewis. De nuevo, en *Como un torrente* (1958) (en la que está magnífico), su papel no se alejaba mucho de su personaje habitual de jugador de Las Vegas (había sido *crupier* en su juventud). Sin embargo, la versión en Cinemascope que Vincente Minelli hizo de la novela de James Jones es una de las mejores películas de Dean, y se cuenta entre las más memorables del cine estadounidense de los cincuenta. Fue la primera que hizo junto a Frank Sinatra, y la segunda junto a Shirley MacLaine (había protagonizado junto a Lewis una de las primeras películas en las que ella apareció, *Cómicos en París*).

De todos modos, en *Río Bravo* (1959) de Howard Hawks, junto a John Wayne, Ricky Nelson, Angie Dickinson y Walter Brennan, Martin debía superarse como actor, y así lo hizo, resultando considerablemente elegante y convincente. Únicamente desde el punto de vista de la interpretación, *Río Bravo* fue el momento culminante para Dean; nunca tuvo la oportunidad de hacer nada mejor. Ese mismo año corrió un riesgo al protagonizar él solo un drama basado en la exitosa obra off-Broadway, "Career", pero fue un fracaso, y en 1960 se estrenaron tres descarados productos de entretenimiento: *¿Quién era esta chica?*, una salvaje comedia junto a Tony Curtis, que era de esa clase de cosas hechas a su medida, coprotagonizó con aplomo y encanto junto a Judy Holliday la adaptación para la gran pantalla del éxito que ésta había tenido en Broadway (y que fue tristemente su canto de cisne), *Bells Are Ringing*, también dirigida por Minelli; y la primera de las llamadas películas del Rat Pack, la terriblemente pobre *La cuadrilla de los once*, junto a Sinatra, Davis, Peter Lawford, etc.

Cuando Martin y yo nos conocimos, estas eran las películas que había hecho y que se habían estrenado. Aunque haría veintisiete películas más, a excepción de la despiadada sátira de Billy Wilder *Bésame tonto* (en donde interpretaba al definitivo

Dino legendario), Martin nunca volvió realmente a hacer un papel en el cine que funcionase. Lo intentó, pero fue saboteado por sus socios, en *Toys in the Attic* (1963), una mala adaptación del drama de Broadway de Lillian Hellman. Tras ese fracaso, nunca llegó siquiera a esforzarse demasiado en intentarlo, resultando bastante falso en la mayoría de sus trabajos como intérprete; de manera bastante divertida en el papel del detective Matt Helm en tres parodias de las películas de James Bond (*The Silencers* fue la primera), pero disfrutando sobre todo los *westerns*, que le encantaba tanto ver como hacer (ocho en diez años).

En su camerino portátil de MGM, un pequeño bungalow móvil que había en el plató, Dean fue muy amable y abierto conmigo. Le habían dicho que yo estaba escribiendo un artículo sobre el estado de Hollywood para "Harper's Magazine" (al final fue a parar a "Esquire"), así que imagino que pensó que esta entrevista sería algo bastante serio, y contestó a mis preguntas con una seriedad poco frecuente y pocas bromas. Lo que no significa que se mostrase pretencioso o menos cándido. Como acababa de hacer *Bells Are Ringing* el año anterior, le pregunté si algún día se plantearía hacer un musical en Broadway. Él hizo una mueca. «¿Hacer lo mismo todas las noches?», preguntó de manera retórica. «*Dios mío*, qué aburrido». Negó una vez con la cabeza. «No me importaría hacerlo tres noches», dijo, «pero puedes estar seguro de que odiaría protagonizar un *taquillazo*».

Nos pusimos a hablar sobre la interpretación en dramas, en oposición a la comedia, y sobre cómo se preparaba él para un papel serio. «Simplemente pienso en cómo es el papel, ¿sabes?» Se inclinó hacia delante en su silla. «Más o menos, recuerdo algo que me haya pasado a *mí*», prosiguió. «Como en *Río Bravo*; había una escena en la que se suponía que tenía que estar muy triste, se suponía que tenía hasta que llorar. Así que pensé en una ocasión en que fui infeliz (una ocasión en la que mi hijo, el pequeño Dino, estuvo muy enfermo), y eso me ayudó. En cierta medida, usé los sentimientos que tuve entonces». Suspiró profundamente. «Antes de empezar con esta película, hablé con Brando y él me ayudó un poco. Me dijo que escuchase. Actuar es reaccionar, ¿sabes? Piensa que estás pensando».

Martin pasó a decirme que el director de *Río Bravo*, Howard Hawks, había percibido tan acertadamente la preocupación del actor en lo que se refería a esta escena clave (que debía interpretar en un establo junto a John Wayne) que la pospuso hasta que no quedaron más escenas que rodar con Dean. Poco más de un año después de entrevistar a Martin, conocí a Hawks, que me confirmó que había guardado intencionadamente aquella secuencia hasta el final. «Y lo hizo condenadamente bien», dijo Hawks. «Realmente se dio cuenta de que podía actuar ahí, y fue una gran escena. Trabajó muy duramente; practicó con la pistola y acabó dándosele muy bien. Los que son buenos, trabajan». En la misma conversación, Hawks me dijo que resultó que le había dado un papel a Martin en la que sería la mejor inter-

pretación dramática de su carrera. «Siempre me cayó bien», dijo Hawks, «me encontré con él personalmente».

El agente de Martin había preguntado a Hawks si podría tener en cuenta a Dean para el papel del ayudante del sheriff y si podría hablar con él. Hawks dijo: «Está bien, mañana a las nueve y media de la mañana». Cuando el agente dijo que no estaba seguro de que Martin pudiera estar allí tan pronto, Hawks le cortó: «Mira, si quiere estar allí en algún momento, haz que llegue a las nueve y media». Hawks sonrió, recordando como Dean había llegado al día siguiente perfectamente puntual y había dicho: «Bueno, estoy un poco reventado. Ayer hice un espectáculo hasta pasada medianoche en Las Vegas; me levanté tembrano, alquilé un avión para llegar hasta aquí y me ha costado mucho cruzar la ciudad». Hawks asintió. «¿Te has tomado todas esas molestias para poder estar aquí a las nueve y media?» «Sí», contestó Martin, y estuvieron hablando un rato hasta que Hawks dijo de forma abrupta: «Bueno, será mejor que vayas a recoger tu vestuario». Dean parecía confuso. «¿Qué quiere decir?», preguntó, y Hawks respondió: «Bueno, lo vas a *hacer*; ve a por tu vestuario». Howard siguió contándome: «Y eso fue lo que hicimos. *Sabía* que si era capaz de hacer todo eso, trabajaría duramente, y sabía que él trabajaba, no habría problemas, porque tiene una gran personalidad. Y lo hizo; trabajó *duro* con aquel borracho».

En la película parece (en el mejor sentido), nada trabajado, increíblemente natural. Está claro que Martin nunca volvió a trabajar tan duramente para un papel, así como tampoco tuvo nunca otro personaje tan complejo. Aparte de una parodia del género del Oeste junto a Lewis (*Pardners*), *Río Bravo* fue además su primer *western*, que era de lejos su clase favorita de entretenimiento. Sobre todo los de John Wayne. En sus trágicos ocho años últimos, al parecer lo único que Dean hizo fue estar sentado frente al televisor viendo *westerns*. Por lo tanto, coprotagonizar uno junto a John Wayne (de todas las estrellas de las películas de vaqueros, el más popular), y ser dirigido por Howard Hawks (en el primer *western* del director desde su triunfante debut junto a Wayne con *Río Rojo*), tuvo que suponer para Dean uno de los momentos culminantes de su carrera. Su interpretación fue una especie de entregado esfuerzo con el que demostraba a los que dudaban de él que, si quería, Dean podía, dentro de sus características como actor, hacer prácticamente cualquier cosa.

Un año después de mi breve charla con Martin (mientras preparaba una monografía y una retrospectiva sobre Hawks para el Museum of Modern Art y para Doubleday) escribí a varias de las estrellas con las que había trabajado el director para pedirles un comentario. Dean fue uno de ellos, y respondió con una escueta nota: «Todos los días decía: 'Dino, no te preocupes por la próxima escena. Nos la inventaremos...' Creo que es un tipo genial».

Varios años después, el comentario que Martin me había hecho acerca de cómo había utilizado la tristeza provocada por la enfermedad de su joven hijo Dino para la escena trágica de *Río Bravo* pasaría a resultar trágica y terriblemente irónico. En 1987, siendo capitán de la Guardia Nacional Aérea de California, Dino (por entonces conocido como Dean Paul Martin), murió a la edad de treinta y seis años, cuando su caza F-4 Phantom se estrelló durante una misión de entrenamiento. Dean Paul era la niña de los ojos de Martin, y su muerte le destrozó, llevándole a una edad muy temprana a un retiro casi total. Según se dice, nunca consiguió recuperarse de este golpe inconcebible, y su propia muerte, menos de ocho años más tarde, fue para él una especie de alivio.

Aún así, en 1961, todavía no había alcanzado la cima de su carrera en solitario (lo que llegaría pasada la mitad de la década de los sesenta, cuando protagonizó su propio programa televisivo semanal de variedades, *The Dean Martin Show* (1965-74), sin mencionar los homenajes televisivos semanales que siguieron, y las actuaciones de las Golddiggers, o los numerosos y exitosos singles y discos que sacó durante los sesenta y setenta. Cuando formaba oficialmente parte de un dúo junto a Jerry fue muy popular, y lo fue casi tanto y estuvo tan de moda igualmente cuando trabajó por su cuenta y cuando formó de manear no oficial un dúo junto a Frank Sinatra (innumerables actuaciones en Las Vegas, grabaciones para Reprise, numerosas apariciones televisivas y ocho películas). En nuestra breve conversación, la última cosa que le pregunté a Martin fue sobre los muchos chistes que ya por aquel entonces se hacían sobre su afición a la bebida. Él frunció el ceño. «No me molestan, pero son un poco tontos. Si alguien bebiera tanto, ¿cuánto tiempo crees que seguirían contratándolo?» Hizo una pausa, pero no para responder. «Bueno, no me malinterpretes. Yo *bebo*. Pero casi nunca me emborracho. De todas formas, los chistes no me molestan. De hecho, en cierto modo ayudan a crear el mito, ¿entiendes?»

Por supuesto, a través de la televisión, esto llegó a convertirse en la totalidad del mito, y Dean se aprovechó de ello para acumular una de las mayores fortunas del mundo del espectáculo. En los setenta, vi dos veces a Martin en directo, en Las Vegas. El alcohol era el único chiste constante. Cantaba Drinkin' Again ("Otra vez bebiendo") nada más empezar, y hacía innumerables referencias a estar borracho. En el negocio se decía que era más que nada parte de la interpretación, y que me había dicho la verdad acerca de que rara vez se emborrachaba; lo que sí es cierto es que nunca dejaba que nada entorpeciese sus actuaciones. Resultaba desternillante en un club de Las Vegas, metiéndose a la gente en el bolsillo de manera muy distinta a Sinatra, pero con la misma efectividad. Sobre el escenario, siempre bromeaba mientras cantaba, no cantando prácticamente ni una canción de principio a fin sin hacer alguna broma entre medias. Solía anunciar que si alguien quería verle

«cantar en serio», tendría «gue compgag un aaalbum». En los clubs, lo más importante era conseguir que la gente se riera (lo que él ciertamente conseguía), en el momento totalmente preciso pero de manera que no pareciera calculado.

En 1969, Orson Welles me dijo que había estado entre bastidores en su propio camerino del *Dean Martin Show* cuando, antes de la grabación, Dean llamó a su puerta y entró, con una copa en la mano. «Eh, Orson», dijo, levantando su vaso. «¿Quieres una de éstas antes de..?» Orson negó con la cabeza. «No, no, Dean, no hace falta, no te preocupes». Martin parecía sorprendido. «¡¿Quieres decir que vas a salir ahí fuera *solo*?!» Welles se reía enérgicamente cuando me contó la historia. «¡Solo!», repitió a grandes voces. «¡¿No es genial?!» Orson prosiguió: «Es la mejor definición de una adicción que he escuchado nunca».

Un par de años después de nuestra visita a MGM, yo estaba haciendo un artículo para "Esquire" sobre Jack Lemmon, que estaba rodando *Irma la dulce* para Billy Wilder en los estudios de Samuel Goldwyn en Formosa Avenue, donde Martin rodaba *Toys in the Attic*. Wilder se había fijado en cierta figura familiar apoyada en uno de los decorados parisinos al fondo del plató: era Dean. «¡Espera uno momento!», dijo Wilder, «Dino, sal de aquí, maldita sea». Lemmon echó un vistazo, con la mirada perdida. Los extras se rieron cuando Martin se puso a dar zancadas, sonriendo, hasta el café, maquillado y disfrazado, con un traje marrón claro. Dio una palmada a Lemmon en la espalda y estrechó la mano de Wilder. «Eh, Billy», dijo Martin. «¡*Yo* he votado 'No' en las elecciones para gobernador!» Se dio la vuelta, abrazó a Shirley MacLaine y le dio un sonoro beso. Lemmon observaba, sonriendo ligeramente mientras Wilder decía, sin mucho entusiasmo: «Sal de aquí de una vez, Martin». Sonriendo, Dean se sentó junto al director. Tras haber observado durante un rato, y asistido a ocho tomas falsas, Dean gritó de pronto: «¡Vamos Shirl, Jack; vamos a hacerlo bien! ¡Daos prisa! ¡Venga, rodando!» Lemmon le ignoró y Wilder dijo, volviéndose hacia Martin: «¿Por qué no te vas a visitar la plató de *La profesor Chiflada*?», en referencia a la película que Jerry Lewis estaba rodando en Paramount. Dean se rió, y después de la siguiente (e insatisfactoria) toma, se marchó.

Eso fue en 1963. Sólo volvería a estar en su presencia una vez más (en la calle, en Beverly Hills), unos seis meses antes de su muerte. Pero en 1973, yo estaba a sólo unas manzanas del hotel Sands de Las Vegas, donde, en el Maratón Televisivo para la Distrofia Muscular de Jerry Lewis, Frank Sinatra hizo historia al hacer salir junto a él a Dean Martin y (en directo en la televisión nacional) por primera vez en dos décadas, Dean Martin y Jerry Lewis se dieron un abrazo. Diez años antes, en 1966, el editor de "Esquire" Harold Hayes me había llamado para valerse de mi cercanía a Lewis, para conseguir una fotografía de portada que querían utilizar en su grueso especial de Navidad (el último del año): Martin y Lewis abrazándose, debajo de lo cual pondría: «Paz en la tierra». Yo, de hecho, llamé a Jerry por aquel entonces, y él

me dijo: «Olvídalo. Nunca en la vida». Pero sucedió, en el Sands, justo al lado de mi suite en el Caesar's. Como parte de una columna posterior, escribí acerca de aquel (para algunos de nosotros) memorable y significativo evento:

> Jerry hizo una elaborada presentación para Sinatra y éste salió, cantó una canción rápida y acelerada, y dijo al público que, sin que Jerry lo supiera, se había traído un amigo para que le ayudara. Señaló hacia la izquierda y la cámara se giró para ver a Dean Martin saliendo de detrás del escenario. Únicamente alguien que hubiera crecido entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta podría apreciar el valor sentimental de lo que ocurrió entonces...
> «Pensé que ya iba siendo hora», gritó Sinatra entre el tumulto del público que había en el estudio. Sin que nadie les dijera nada, se habían puesto de pie y aplaudieron durante varios minutos. Jerry hundió su cabeza en el hombro de Dean, al fondo del plano que captaba la cámara. Martin lo apretó entre sus brazos con cariño, pero también de forma ligeramente condescendiente. Era *él*, al fin y al cabo, el que estaba realizando el gesto caritativo; para la campaña de la A.D.M. Terminaron de abrazarse y se miraron el uno al otro. Sinatra estaba entre los dos, radiante. Las cámaras los grabaron desde varios ángulos. Dean parecía algo avergonzado a medida que continuaba la ovación, algo incómodo. Jerry se mordía salvajemente el labio inferior; se podía ver (aunque no escuchar por el ruido) cómo, con la boca entreabierta, le decía a Sinatra: «Serás cabrón...» Sinatra se rió y le pasó un micrófono a cada uno. El aplauso continuó entre la expectación, mientras Jerry seguía mordiéndose el labio, pensando rápidamente, según me pareció, tratando de encontrar una buena frase con la que empezar. Cuando por fin se terminó el aplauso, miró a Martin tímidamente, subió el tono de su voz hasta alcanzar aquel familiar chillido de adolescente que siempre usaba con Dean y dijo: «¿Estás trabajando?» El resultado fue un montón de carcajadas y aplausos. De repente, todo parecía posible; el pasado podía ser realmente recuperado, quizá existía un Papá Noel en alguna parte, y Martin y Lewis, como los dos cómicos de *La pareja chiflada*, podrían volver a formar un equipo y disfrutar de un espléndido y último aplauso.
> Pero cuando Martin habló, los ánimos empezaron a decaer. Contestó a Jerry con una frase demasiado seca y ligeramente defensiva, sobre las dos semanas que hacía cada cierto tiempo en el MGM Grand; hablando con el estilo enrollado de Las Vegas, lo llamó «el MeGuM», algo que solo sirvió para desconcertar al público, y después miró a Sinatra y a la banda. Mientras que Jerry parecía casi una princesa a la que hubieran despertado de un largo sueño, Martin en cambio parecía empezar a sentirse como si le hubieran devuelto a una pesadilla que había dejado de tener hacía tiempo. Ahora volvía a ser un tipo normal.

No es que lo hubiera sido nunca, en realidad, pero eso era lo que los medios habían proclamado durante todo el tiempo que estuvieron juntos: Jerry era el que tenía talento y era divertido, Dean no era más que un cantante aceptable y un razonablemente atractivo oponente. A excepción quizá de sus peores películas, la simplificación nunca había llegado a ser cierta, puesto que el alocado ritmo y el espontáneo ingenio de Martin estaban allí mucho antes de que sus apariciones en solitario lo hicieran evidente para todo el mundo. Pero la antigua pesadilla continuaba, y de pronto pareció que Martin quería escapar de aquella situación en la que Jerry le había recibido con los brazos abiertos. Sinatra debió haberse dado cuenta, porque rápidamente dio un paso hacia delante y despidió a Jerry con exagerada pomposidad para que él y Dean pudieran cantar. Jerry pudiera no haber querido irse (su momento juntos había sido demasiado breve), pero aún así hizo lo que creía adecuado para conseguir unas carcajadas, marchándose de manera lenta y decepcionada y gritando de nuevo al público: «¡Bueno, ahí lo tienen *otra vez*!»

Pero el evento no había terminado todavía. Sinatra y Martin empezaron entonces a cantar a dúo, durante lo cual Dean se puso a entorpecer el número de manera muy parecida a lo que hacía Jerry cuando trabajaban juntos. Cambió la letra de la canción, se salió intencionadamente de plano, hizo comentarios subidos de tono a la orquesta (era en directo, así que no fueron censurados), hizo como que se tropezaba, fijándose constantemente en si Jerry estaba observando. Lo estaba. Con sus pesadas gafas de montura metálica, observaba con melancolía y una mirada extrañamente analítica. Sabía lo que Dean estaba haciendo y, sorprendentemente, parecía admirarlo. Podría decirse que Martin era divertido de manera vengativa. Sinatra no paraba de reírse, el público rugía a carcajadas, y mientras tanto Jerry miraba en silencio. Pero el mensaje de Martin estaba claro: si alguna vez en su vida iba a haber otro dúo cómico, él se llevaría todas las risas. Aquellos prolongados y atentos vistazos que echaba a Jerry durante sus momentos más divertidos reflejaban el orgullo y la sensación de victoria...

No mucho después de que esto se publicase en febrero de 1978, me llegó un mensaje que he guardado siempre con cariño de la segunda y querida esposa de Dean, Jeanne Martin, diciendo que, para alguien que había conocido a Dean durante más tiempo que nadie, le parecía que mi artículo había reflejado su forma de pensar con precisión.

A pesar del abrazo televisivo, Martin y Lewis no recuperaron instantáneamente su estrecha relación. Hubo poco contacto hasta casi una década más tarde. Aunque, a mediados de los ochenta, casi conseguí reunirlos para hacer una película, de

nuevo con la participación de Sinatra. Iba a ser un melodrama rodado en Las Vegas acerca de un grupo de jugadores empedernidos liderados por Sinatra, en el que Dean y Jerry serían dos de los tipos del grupo que se habían peleado y llevaban años sin hablarse directamente, y en lugar de ello se comunicaban a través de otros miembros del grupo que pasaban los mensajes de uno a otro. A Frank le encantó la idea, y dijo que debería hablar con Jerry y que él hablaría con Dean. Cuando Sinatra llamó a Martin para proponérselo, según me dijo Frank más tarde, a Dean inmediatamente le pareció una idea divertida y aceptó. Entonces Frank le preguntó si «¿tenía ningún problema en trabajar con Jerry?» Martin respondió: «Bah, ¡A quién coño le importa!» Lamentablemente, los abogados de Sinatra y los reticentes productores lo mandaron todo al garete.

Unos años después, cuando Dean Paul, el hijo de Martin, murió, Jerry fue, sin haber sido invitado, al funeral. Se sentó muy al final, y se fue después de que se terminase la ceremonia sin ni siquiera intentar hablar con Martin. Esquivó a la prensa. Según la biografía de su hijo Ricci Martin (*That's Amore*), a Dean le emocionó tanto el gesto de Lewis, y la manera tan discreta en que lo hizo, que llamó a Jerry para darle las gracias, y aquel contacto dio paso a llamadas más frecuentes de una y otra parte hasta la muerte de Dean.

La última vez que vi a Dean fue una noche frente al restaurante de Beverly Hills La Famiglia, menos de un año antes de su muerte. Aquel popular restaurante italiano era donde casi siempre comía Dean cuando salía. En el preciso instante en que yo pasaba por allí, Martin empezó a salir tambaleándose ligeramente por la puerta principal. Estaba preocupantemente delgado, y tenía la cara pálida y demacrada. Cuando salió del lugar, al parecer una de sus rodillas cedió, y tuvo que agarrarse a la puerta para no caerse. Puso una extraña cara de sorpresa y, mirando al suelo, dijo con un toque de seca ironía: «¡...Huy!» Justo al final, pensé que iba a reírse. Entonces Dean se irguió totalmente, echó los hombros atrás, y empezó a caminar lentamente hasta un coche que le esperaba, saludando sólo ligeramente. El mito se había hecho realidad.

¿O quizá siempre había sido la realidad diferente de cómo creíamos? Cinco años después de la muerte de Dean, le dije a Lewis que siempre había tenido la sensación (desde el principio) de que Dean siempre se había tomado lo de cantar un poco en broma, que nunca se lo había tomado en serio. «Eso tiene mucho de cierto», dijo Jerry al instante. «Verás, Dean nunca podía cantar y hacerlo totalmente entregado porque no estaba seguro de que realmente valiera para ello. No tenía autoestima. No tenía autoestima de ninguna clase. Así que se tomaba sus canciones a broma y nunca dejó que se convirtiese en algo serio para que no le comparasen con nadie. No creo que él fuera consciente de ello». Le pregunté cuál creía que era la causa de que tuviera tan poca autoestima, y Lewis dijo: «Yo le escuché hablar de sus fantas-

mas, de sus miedos, le escuché hablar de su madre. Era una mujer italiana de armas tomar que le enseñó una forma de afrontar la vida. Y ésta consistía en lo siguiente: si te metes dinero en el bolsillo, no lo saques nunca. Toma, nunca des. Si lloras, no vales nada. Si tienes emociones, eres un maricón. Y todo eso lo tenía incrustado en la cabeza. En tan sólo un año, yo se lo saqué todo. Me hablaba como un niño que necesitase expulsar todo aquello».

Durante el tiempo que trabajaron juntos, según me contó Lewis, Martin le sorprendió un día cuando estaban actuando en el Fox Theater de San Francisco: «Nunca lo olvidaré», recordaba Lewis. «Dean dijo: '¿Te crees que no sé que la gente sale a comprarse las palomitas cuando yo canto? ¿Te crees que no lo sé?' 'Bueno, para ser totalmente sincero, esperaba que no fueras consciente de ello', dije yo. 'Pues lo soy. No pasa nada'. Estuvo genial. Dijo: 'Gano una fortuna. Soy una gran estrella porque van a comprar palomitas cuando yo canto...'» Pero de todas formas, a Martin acabó molestándole, y el recuerdo que Lewis guarda de la separación es amargo (ver capítulo sobre Lewis).

Cuando le pedí a Jerry que me hablase de lo que había detrás de la supuesta tranquilidad de Dean, dijo: «Dean tenia una curiosa estratagema en su vida. Ser un 'ermitaño' le venía como anillo al dedo. Estar 'Por encima de la masa' le venía como anillo al dedo. Para él, lo mejor de su personalidad era la forma en que vivía apartado de los demás. Pero yo creo que en algún momento, tuvo que echar un vistazo por la mirilla de la puerta para ver lo que los demás estaban haciendo. Nunca supe si lo hacía, pero siempre me lo he preguntado. Y también me preguntaba si, al apartarse de la puerta pensaba: 'Vaya, yo no necesito todo eso', o si pensaba: '¿Por qué no puedo yo estar con ellos?' Si conoces su pasado, verás que lo complicado es lo sencillo. Creció en un ambiente pseudomafioso; con unos padres insensibles. Y también le entristecía tener que admitir que además eran increíblemente tontos. Eran gente del carbón. El padre era barbero; empezó como minero del carbón. Y Angelina, su madre, quería parecerse por todos los medios a [la encantadora celebridad televisiva] Betty Furness, cuando en realidad a quien se parecía era a Jack Palance».

Lewis se detuvo un instante para que yo me riera. «Entonces», prosiguió, «cuando cumplió veintinueve años, me rodeó con los brazos porque yo le estaba rodeando con los míos. Y le gustó. Y entonces me apartaba de un empujón como si fuera su hermano pequeño: '¿A qué viene ese abrazo?' Y le encantaba. Solía hacer lo que hacía mi abuela. Me empujaba con una mano y tiraba de mí con la otra. Porque yo era la única persona sobre la faz de la tierra con la que se comunicaba por aquel entonces. Era bueno, era generoso, era tonto, era simple. Leía tebeos porque eran fáciles. Y yo le decía: '¿Por qué no dejas de enviar a gente a que te compre tebeos? Ve tú mismo y cómpralos. ¿Por qué te escondes?' 'Bueno, ya sabes, Jer'. Y yo decía:

'¡*Ya sabes Jer* mis cojones! ¿Cómo es que un individuo, que tiene el derecho inalienable de vivir como un ser humano, que depende sólo de sí mismo, no puede ir a un kiosco y comprarse lo que le salga de los cojones con su propio dinero ganado con su sudor y sangre?' '¿Puedo pedir que me los traigan, por favor?', dijo él. 'Está bien', dije yo. Era jodidamente encantador. Le encantaba sentarse en un rincón y tomarse una cerveza mientras leía sus putos tebeos. ¡Y si ponían un *western*, dejaba todo eso en la mesa y era la hora del *western*!»

El hecho de que Dean Martin muriese el día de Navidad resultó ser como uno de los chistes que él mismo, con su humor negro, habría hecho. No me pareció real hasta que escuché que todos los casinos de Las Vegas habían apagado todas sus luces durante un minuto en recuerdo del fallecimiento de Dean. Uno casi podía escuchar a Dean diciendo, asombrado: «¿Un minuto entero? ¡He tenido que ser uno de los grandes!» Lo fue.

CAPÍTULO 10

SAL MINEO

«¿Sabes cuándo fue el día que me mataron?», dijo Sal Mineo con su habitual humor macabro. «El mismo día que a Kennedy; el 22 de noviembre [de 1963]. Estábamos todos en Monument Valley; y al viejo le gustaba el tiempo que hacía». Hablaba de John Ford, en una película llamada *El gran combate*, en la que Mineo interpretaba a un indio americano, Camisa Roja. «Entonces él dijo: 'Matemos a Saul'. Siempre me llamaba Saul, no sé por qué. Y entonces prepararon la cámara y el viejo Ricardo Montalbán me disparó. Yo me caí. 'Está bien', dijo Ford, y pasaron a otra cosa. Un par de horas más tarde, nos enteramos de que el Presidente había sido asesinado y Ford ordenó terminar por aquel día. Alguien calculó que en el mismo momento en que Ricardo me disparaba, Oswald disparó a Kennedy. ¿No te parece raro?» Después de haber captado la atención de todo el mundo, Sal dejó caer repentinamente su cabeza hacia la izquierda, cerró los ojos, y empezó a roncar en un sueño fingido. Aquello de dormirse era algo que solía hacer y que nunca dejaba de arrancarme una carcajada. En aquel momento resultó ser un significativo gesto de autoparodia, un regalito de Sal. Pero podía igualmente usar los ronquidos para atacar a los pretenciosos y aliviar el aburrimiento, poniéndolos en evidencia.

La extraña historia de los disparos, de todas formas, no resultó en absoluto clara aquel frío atardecer en Manhattan, cuando Sal la contó, en la primavera de 1964. Ninguno de los dos tenía la perspectiva suficiente para darnos cuenta de hasta qué punto llegaría a representar la muerte de Kennedy un final para el breve, y quizá ilusorio, momento de inspiración política de toda una generación. Ciertamente, Sal era demasiado poco pretencioso como para hacer ninguna conexión seria entre sí mismo y Kennedy; y sin embargo ambos, de maneras muy distintas, se convirtieron en símbolos estadounidenses: Kennedy de los sesenta, Mineo de los cincuenta. Tampoco podía ninguno de los dos haber adivinado que la escena de la muerte de Sal en *El gran combate* iba a ser su última aparición de importancia en una película, aunque todavía viviría otros nueve años. Pero ambos teníamos solamente veinti-

cinco años por aquel entonces (él era seis meses mayor) y había muchas cosas que no sabíamos.

Por supuesto, Sal sabía mucho más que yo; llevaba mucho más tiempo en el mundo real. Había sido un niño actor en los escenarios de Broadway, en el montaje original de "The Rose Tattoo" de Tennessee Williams (con Maureen Stapleton y Eli Wallach) y en "El rey y yo" de Rodgers y Hammerstein (con Gertrude Lawrence y Yul Brynner). Era un precioso niño pequeño que cogía el metro solo cuando a mí mis padres no me dejaban ni salir a la calle por la noche. Pero Sal pertenecía a una gran familia siciliana, y si lo que cobraba podía ayudarlos a todos, ¿dónde estaba el problema? Me dijo que había visto suficientes películas de John Garfield como para mantener el tipo en situaciones peligrosas, especialmente después de empezar a llevar un arma cargada con balas de fogueo.

En una ocasión, en un vagón de metro vacío, un hombre gordo y empalagoso de unos treinta y tantos años intentó ligar con él, pero se topó con que los enormes e inocentes ojos de Sal le ignoraban. Cuando el tipo siguió molestándole, Sal sacó la pistola e hizo que el tipo se tirase al suelo de rodillas, manteniéndolo allí hasta que llegó la parada de Sal y el tren aminoró la marcha. Entonces, apretó el gatillo. «Dios mío, el ruido fue tan grande que el tío se cagó vivo. Se creía que estaba muerto. No le pasaba nada, pero empezó a gritar. Se abrieron las puertas y yo salí corriendo como alma que se lleva el diablo. No paré de correr hasta que llegué a casa».

Cuando cumplió los quince, Sal ya estaba en Hollywood haciendo películas. Poco más de un año después, en 1956, recibió una candidatura al Oscar por su papel secundario en la que sólo era su tercera película, *Rebelde sin causa*, dirigida por Nicholas Ray y protagonizada por James Dean, un buen amigo que había muerto en un accidente automovilístico dos semanas antes del estreno de la película. Sal tenía diecisiete años. Jack Lemmon ganó el Oscar al Mejor Actor Secundario por *Escala en Hawai*, pero los corazones de los adolescentes se entregaron a Sal, el superviviente de la tragedia de Dean y el heredero de gran parte de la adoración póstuma que vino con ella.

Fue Mineo, al fin y al cabo, el que había muerto en la pantalla en *Rebelde...*: es abatido absurdamente a tiros por la policía, que no sabe que el revólver que blande ya ha sido vaciado por su amigo Dean. «¡Yo tengo las balas!», grita Jimmy desesperadamente, pero es demasiado tarde. «¡Yo tengo las balas!», solloza, pero Sal está muerto. ¿Eran las lágrimas del público derramadas por el personaje que interpretaba Sal o por lo inútil del grito de Jimmy, relacionado a ojos de los espectadores con la propia muerte de Dean? Si resultaba tranquilizador saber que Sal sólo estaba actuando (al fin y al cabo, no era más que una película), ¿qué pensamiento podría mitigar la tristeza que producía el hecho de que el destino de Dean fuera de la pantalla no perteneciese a la ficción? Para una generación de niños estadounidenses

que no tenían nada de qué quejarse, la muerte se convirtió de pronto en una temprana realidad.

Ningún personaje podría haber sido más distinto de Sal que el tímido, inseguro y neurótico adolescente al que interpretó en *Rebelde...* De hecho, nunca vi una película que captase ni siquiera remotamente su carácter, básicamente alegre y despreocupado, ni su ágil ingenio o su contagiosa forma de reírse de sí mismo. El resto de su adolescencia transcurrió principalmente entre papeles de delincuentes juveniles, tanto en la televisión en directo como en las películas. Antes de morir, Jimmy Dean le había conseguido un pequeño papel en la película biográfica sobre Rocky Graziano, *Marcado por el odio*; cuando Dean murió, Paul Newman obtuvo el papel y Sal se quedó con el suyo, en el que estuvo excelente, como siempre. Especialmente en *Dino* (una representación televisiva de éxito para Sal, más tarde repetida en la gran pantalla). Estuvo realmente encantador en la olvidable pero entretenida película romántica de ambientación militar de Raoul Walsh, *Negocios del corazón*. Para interpretar a Gene Krupa en *The Gene Krupa Story*, Sal pasó varios días perfeccionando sus conocimientos de batería, estudiando a Krupa. Una vez más, lamentablemente, él era mucho mejor que la película. En *Gigante*, de George Stevens, tuvo un pequeño papel, gracias de nuevo a Jimmy Dean, pero resulta plenamente convincente en la cruda *Crime in the Streets* de Don Siegel (otro éxito televisivo trasladado a la gran pantalla), con un magnífico reparto que incluye a John Cassavetes y a Mark Rydell.

Sin embargo, su mejor y más memorable interpretación cinematográfica fue en el papel de Dov Landau, en la enormemente popular *Éxodo*, de Otto Preminger, considerada actualmente como una de las últimas obras maestras de la edad dorada del cine. En la película, Sal conoció a Jill Haworth, de quince años, y se enamoraron. Cuando se estrenó *Éxodo*, aparecieron juntos en la portada de "Life". Volvió a ser candidato al Oscar por la conmovedora y extraordinariamente intensa interpretación de un atormentado y joven terrorista israelí, ciertamente un rebelde *con* causa. Pero los viejos esnobs tradicionalistas del *establishment* hollywoodiense nunca le perdonaron su popularidad adolescente y otorgaron el premio a Peter Ustinov por un papel infinitamente menos exigente en *Espartaco*, una película que también era considerablemente inferior.

Esto era un reflejo de las constantes críticas que recibía Sal Mineo a principios de los sesenta; eran cualquier cosa menos favorables. El mejor indicador de la tácita antipatía que despertaba fue mi propia reacción al enterarme de que formaba parte del reparto de la película de John Ford a cuyo rodaje me habían enviado para escribir un artículo sobre ella (*El gran combate*). Ni siquiera mi total admiración por el director podía aliviar una ligera sensación de incomodidad cuando pude ver a Mineo en la lista de intérpretes a mi llegada a la reserva de los indios navajos en

Monument Valley. Las ideas preconcebidas que tenemos acerca de la gente famosa deben ser en gran medida culpables de todos los malentendidos y las hostilidades que se dan en nuestra cada vez más informada sociedad. Es una lección (no hacer juicios personales basados en los rumores) que uno no debería olvidar, y Sal fue el primero que me la enseñó.

Aunque él no era precisamente consciente de estar enseñándome algo. Se dio cuenta de que teníamos aproximadamente la misma edad, y como había poca gente de veinticuatro años por allí (la mayor parte del equipo y el reparto superaban con creces los treinta, los cuarenta o los cincuenta, y el propio Ford tenía sesenta y muchos), imagino que a Sal le agradó encontrarse con una persona de su edad, sobre todo una de su misma ciudad. Nos sentaron juntos en uno de mis primeros almuerzos en el lugar de rodaje, y él inició inmediatamente la conversación.

No he vuelto a conocer a alguien tan cautivador como lo fue Sal. Las inhibiciones y los prejuicios se esfumaron gracias a su enorme buen humor y su actitud de alegre complicidad. Nadie se tomaba a sí mismo menos en serio que Sal, lo que no significa que fuera frívolo, sencillamente se abandonaba a sus característicos y divertidos ronquidos al menor indicio de pomposidad por su parte o por la de otros. Era de naturaleza generosa; empezando por la casa de 350.000 dólares que compró para sus padres en Mamaroneck cuando empezó a tener éxito, hasta las muchas muestras de generosidad que me dio antes y después de mudarme a California a mediados de 1964.

De manera indirecta, hasta pagó el viaje. Cuando volví del rodaje de la película de Ford, estaba entusiasmado con él, y convencí a Harold Hayes para que me dejase escribir un artículo sobre Sal para "Esquire". Harold se mostró más que reticente, pero algunas de las historias más divertidas de Sal le convencieron. Sal, Jill Haworth y yo pasamos algún tiempo juntos en Nueva York; junto a mi primera esposa, Polly Platt, y un joven cantante que Sal había descubierto y al que estaba promocionando, llamado Bobby Sherman. Salimos a comer juntos varias veces, y pasábamos la mayor parte del día en un estudio de grabación mientras Sal grababa un single. No se sentía a gusto cantando (aunque había tenido algunos singles de éxito y un popular álbum en los cincuenta), y prefería apoyar y promocionar a Bobby. Conocí a los padres de Sal, a sus dos hermanos mayores y a su hermana pequeña, Sarina, con quien él era especialmente protector. Sólo Sal y Sarina parecían parientes, como dos oscuros ángeles mediterráneos descendidos a la tierra; enseguida se daba uno cuenta de que eran hermanos. Ninguno de los otros hermanos, ni los padres, se parecían a ellos.

Sal fue el primero que trajo discos de los Beatles a mi pequeño apartamento en Riverside Drive, y los ponía a gran volumen hasta bien entrada la noche, bromeando constantemente, escuchando sueños de grandeza y contando los suyos propios.

En la noche de estreno de un fracasado montaje teatral off-Broadway que yo dirigí y produje, recibí un telegrama desde la costa; decía: «Zzzzzzzzzzz. Con cariño, Sal». Hayes compró el artículo (usé el dinero para comprarme un coche viejo y mudarme a California), lo mandó a la imprenta, hizo que se tomaran fotos, pero nunca lo publicó (el original se había perdido). Tras posponerlo varias veces, finalmente lo admitió: «Sencillamente, no podía soportar la idea de tener a Sal Mineo en la revista».

Era la actitud dominante. Sal se había convertido en cierto modo en un anacrónico recuerdo de la adolescencia de los años cincuenta, que la gente chic prefería ahora olvidar. El hecho de que fuera ampliamente reconocido como un actor con talento no parecía importar. En algunos círculos, su nombre se había convertido en un chiste. Mientras que mi suerte mejoró a finales de los sesenta y a principios de los setenta, la de Sal se deterioró. Cuando llegué a Los Ángeles por primera vez, el coche que Sal conducía era un enorme Bentley de cuatro puertas, y la casa de Santa Mónica que tenía alquilada era grande y espaciosa. Pero los trabajos en el cine dejaron de llegar mientras que las facturas siguieron haciéndolo: en especial, más de un cuarto de millón de dólares en impuestos atrasados. Las casas de Mineo eran cada vez más pequeñas, al igual que sus coches, aunque pasó un tiempo hasta que alguien se diera cuenta, porque si había algo que Sal no hacía nunca era quejarse. Una tarde, cuando preguntó si podía quedarse con un mueble viejo y cascado del que íbamos a deshacernos, empecé a ver lo que estaba pasando.

A modo de favor, hizo una aparición en mi primera película, *El héroe anda suelto*, que finalmente no apareció en el montaje definitivo. Sal se quedó por allí todo el día para mirar. Había sido la primera persona en ofrecerme un papel en el cine, escribiendo un guion para él. Hablamos mucho sobre ello, pero nunca pudo hacerse con los derechos de la novela que había sugerido que hiciésemos, "The Folded Leaf", de William Maxwell. Maxwell no quería venderlos. Sal me dirigió una tarde en una película casera de intriga que comenzamos a hacer pero que nunca terminamos. Nos reíamos demasiado. Yo empezaba a otear desde una duna en la arena, como él había pedido, y cuando empezaba a levantarme, le escuchaba intentando aguantarse la risa. Yo me echaba a reír y a él le pasaba lo mismo. Esto pasó unas diez veces antes de que parásemos finalmente para comer. En una ocasión estábamos pasando una temporada en una casa de la playa que él había alquilado, y Bobby Sherman estaba escuchando cómo Sal y yo hablábamos de la obra de Miguel Ángel. Después de varios minutos, Bobby dijo: «Michael Angelo, ¿ese no es el tipo que dirigió *La vuelta al mundo en ochenta días*?[1]» Sal parecía tan asombrado que

1 En inglés, Miguel Ángel se escribe como en italiano: «Michelangelo» (N. de la T.)

de hecho se llevo una mano a la cabeza, como si tuviera miedo de que ésta fuera a salir volando. «No... Ese es Michael Anderson», dijo, exaltado. «¡Miguel Ángel es uno de los más grandes artistas que han existido nunca!» Y entonces Sal y yo nos echamos a llorar de risa. Yo asistí a los ensayos de un controvertido drama carcelario que él estaba dirigiendo en Los Ángeles, *Fortune and Men's Eyes*. Gritaba exasperado a los actores, y entonces se volvía y me guiñaba un ojo. Un día me dio una edición de bolsillo de un libro cuyos derechos siempre había querido comprar para hacer una película, pero pensaba que ya era demasiado mayor para interpretar al protagonista; pensó que a mí me gustaría. El libro, de Larry McMurray, se llamaba "La última película". Invité a Sal a la primera proyección de ese film en Nueva York, en la sala de proyección de Columbia en la Quinta Avenida, y él se sentó junto a mí. Yo estaba hecho un manojo de nervios, así que él estuvo todo el rato cogiéndome de la mano y susurrándome lo que quería escuchar. Cuando la película resultó ser un éxito de público y de crítica, candidata a ocho Oscar, Sal no se dio el más mínimo autobombo por ser la persona que me había dado el libro. Yo siempre lo decía, pero rara vez aparecía en la prensa.

Los meses pasaron (y también los años, vertiginosos y llenos de trabajo) para mí, una película tras otra. No teníamos mucho contacto: por alguna razón, rara vez coincidíamos en la misma ciudad. En una ocasión comimos juntos en el Claridge's, en Londres. Sal habló entonces con franqueza de sus problemas, pero nunca con resentimiento, ni siquiera con una pizca de envidia por mi mejorada situación. Hablamos de un importante papel que yo quería que él interpretase en una película, *Bugsy*, con un guion del autor teatral Howard Sackler; Sal sería el amigo más íntimo del gángster Bugsy Siegel, que aún así es asesinado por éste. La película no dejaba de ser retrasada. Él actuaba en veladas de teatro y cena por todo Estados Unidos, había acordado comprar los derechos de una novela de Robin Maugham, que quería dirigir, aprovechaba todas las apariciones televisivas que le brindaban, y le prometieron mucho más de lo que recibió realmente. Nunca criticó el sistema, ni siquiera llegó a preguntarse por qué los directivos de los estudios le consideraban tan poco deseable. El público que iba a verle en pequeños escenarios de todo el país seguía encantado con él, todavía adoraba su erguida y admirable figura, sus conmovedores ojos marrones.

En otra de mis películas, un fracasado musical de Cole Porter (*At Long Last Love*), Sal vino a visitarme una noche, mientras rodábamos una escena con Burt Reynolds y Cybill Shepherd en una piscina climatizada de Beverly Hills. Sal se limitó a estar por allí en silencio y a observar; yo me acercaba y hablaba con él siempre que podía. Sonreía mucho.

La última vez que lo vi, en 1976, cuando nos encontramos a las dos de la madrugada en una tienda abierta las veinticuatro horas de prensa y revistas en el bulevar

de Santa Mónica, todavía parecía un adolescente. Nos abrazamos. Estaba ensayando una nueva obra, "P.S. Your Cat is Dead!", de James Kirkwood, una comedia que iba a estrenar en breve en Los Ángeles; yo estaba rodando una película. Alguien le saludó, gritando: «¡Eh, Sal Mineo!», mientras nos marchábamos de allí para sentarnos un rato en el coche que yo tenía por aquel entonces, un grande y viejo Rolls Royce. Su escarabajo Volskwagen estaba aparcado enfrente. Los chistes que hacía eran a su propia costa. Uno nunca se sentía incómodo con Sal (se aseguraba de que no fuera así) y de alguna forma, nunca pareció que hubieran pasado más de un día o dos desde la última vez que nos habíamos visto.

Un par de semanas más tarde, estábamos rodando en unos decorados de *western* a las afueras de Los Ángeles. Era temprano, hacía sol y un frío gélido. Mientras yo salía del coche, pude ver un pequeño y serio grupo de gente del equipo con expresión desoladora. Me acerqué bromeando sobre su tétrica expresión; dije: «¿Quién se ha muerto?» El ayudante de dirección levantó la vista. «Sal Mineo», dijo.

El hecho de que Sal fuera apuñalado hasta morir en un callejón era tan horriblemente similar a todas sus muertes cinematográficas que en cierta medida debió sin duda haberle parecido divertido. Después de todo, tenía un sentido del humor muy negro, y le encantaba lo absurdo. ¿Cómo podría ser de otra forma? Un símbolo adolescente de treinta años que nunca había tenido infancia. Ver cómo los periódicos estaban repletos con noticias de su asesinato en grandes titulares por todo el mundo sobre todo en Los Ángeles, la ciudad en la que no podían arrestarlo), probablemente le habría llevado a echar la cabeza a un lado y roncar: «Qué bien que me viene eso».

A cierto cínico de Hollywood se le escuchó decir una vez que la muerte de Elvis había sido «una decisión acertada para su carrera», pero la muerte de Sal, más violenta, no dio lugar a similares muestras de condolencia o pena. Habitualmente, cuando se enfrentan a algo especialmente desagradable (como los asesinatos del clan Manson), algunos miembros respetables de la comunidad buscan formas de echarle la culpa a la víctima. Hábitos sexuales poco ortodoxos, o una adicción a las drogas, o cualquier peculiaridad que saliera a la luz de manera póstuma llevaría invariablemente a la conclusión de que, para empezar, la víctima se lo había buscado, y que aquello no era más que el resultado natural de una vida de vicio.

Esa cómoda racionalidad hace la vida más fácil (no sólo en Hollywood), y cualquier sentido de culpabilidad que pudiera sentirse momentáneamente sobre el trabajo que podría haberse ofrecido o la llamada que podría haberse devuelto pueden pasar de manera rápida e indolora. Poco tiempo después del asesinato, un amigo íntimo de Sal, el consultor de relaciones públicas Eliot Mintz, escribió cartas a algunos de los antiguos amigos y socios de Sal en las que pedía contribuciones para llegar a los 100.000 dólares que quería ofrecer como recompensa a cualquier informa-

ción que ayudase a la detención del asesino. Sólo se recibió una pequeña fracción de la suma: prácticamente ninguna de las cartas, según me contó, fueron respondidas siquiera.

En este negocio, cuando ya no estás de moda (cuando estás pasado), estás muerto de todas formas, así que mucha gente del cine se limitó a pasar página respecto al asesinato de Sal y a fruncir el ceño: no iba a salir en ninguna película.

Al asesino de Sal lo cogieron en 1978, un año después, y fue encontrado culpable de asesinato en segundo grado (y diez robos a mano armada); la sentencia fue de cincuenta y un años a cadena perpetua. Era un negro de piel no muy oscura procedente del sur, que tenía diecinueve años cuando apuñaló a Sal, que tenía treinta y siete. Al dictar sentencia, el juez del Tribunal Superior de Los Ángeles, Ronnie Lee Martin, dijo: «No creo que pueda aplicársele rehabilitación, teniendo en cuenta su conducta, que le ha llevado a cometer progresivamente [desde los catorce años] delitos cada vez más y más graves ». De todas maneras, el hombre que acabó de forma absurda y brutal con la vida de Sal Mineo obtuvo en 1990 la libertad condicional, tras once años de prisión. Sal habría tenido cuarenta y ocho. Poco después, el asesino fue arrestado de nuevo y procesado por robo y asesinato.

A pesar de todas las especulaciones de la gente del cine sobre la muerte de Sal, que relacionaban con bandas o sectas de tipo sexual, y los sermones aparecidos en la prensa sobre la pobreza moral de Hollywood, la brutal ironía consistía en que el asaltante no tenía ni idea en el momento de los hechos de quién era su víctima, en que Sal había muerto por su dinero, y en que los 38 dólares que llevaba encima eran prácticamente todo lo que tenía.

Recuerdo que mi madre no aprobaba *Rebelde sin causa*, y de hecho pensaba que era una película peligrosa. Decía que retrataba a *todos* los adolescentes como pobres chavales confusos, y a *todos* los padres como simplones insensibles, que no mostraban ningún comportamiento responsable como alternativa. Ciertamente, el tremendo éxito de *Rebelde...* dio paso a incontables repeticiones de ese mismo tema, de infancias y adolescencias incomprendidas, lo que condujo a una sociedad más tolerante y por lo tanto más permisiva que nunca. El asesino de Sal había nacido dos años después del primer éxito de *Rebelde...*, y era por lo tanto un producto directo de la sociedad que la película había ayudado a crear. Los tres protagonistas murieron jóvenes, y de manera violenta: Mineo acuchillado; Dean en un coche; Natalie Wood ahogada, tras caerse de su yate, cinco años después de la muerte de Sal. Durante el tiempo que la prensa se entretuvo haciendo morbosas especulaciones posteriores al asesinato, y hasta que cogieron a su asesino, sólo la familia y los amigos de Mineo supieron la verdad. Porque sabían que Sal era un artista con talento, y también la clase de amigo generoso que, con suerte, uno sólo conoce una vez en la vida.

CAPÍTULO 11
JAMES STEWART

La mujer de James Stewart, Gloria, me contó por teléfono (antes de que yo fuera a visitarlos a su casa a principios de 1994; la que sería, sin yo saberlo, la última vez que iba a hablar o ver a cualquiera de los dos) que a Jimmy siempre le gustaban mis visitas, y a ella también. Por aquel entonces hacía treinta años que los conocía a ambos. Al cabo de lo que me parecieron quizá uno o dos meses, sin prácticamente ningún aviso, Gloria Stewart murió de cáncer y Jimmy Stewart desapareció sin dejar rastro hasta el momento de su propia muerte, unos mil días después, a la edad de ochenta y nueve años. Hablé con su hija Kelly un año antes de que él muriese, y me dijo que él no había visto a nadie que no fuera de la familia y quizá a cinco de sus amigos más íntimos, y a éstos tan sólo brevemente. La mayor parte del tiempo lo pasaba en el piso de arriba, en su dormitorio, sin comer apenas nada, negándose a escuchar cualquier proposición de salir a dar un paseo o pasarse por la oficina. «Ya conoces a mi padre», dijo ella, apesadumbrada, «es Tauro; es testarudo». Estaba claro que, tras la repentina muerte de Gloria, que había ocurrido tras un matrimonio tanto público como privado de más de cuarenta y cinco años, Jimmy sentía que su vida también había terminado.

Quizá había algo más aparte de la pena, pero claro, eso nunca lo sabremos. Lo cierto es que, la última vez que los vi, se notaba una compleja tensión entre Gloria y Jimmy. Ella acababa de regresar del médico y cerca de su cuello podían apreciarse ligeramente unas marcas hechas para una prueba de rayos X que no había tenido tiempo de lavarse. Creo recordar que yo había quedado con ellos para tomar una copa a eso de las cinco de la tarde el día que a Gloria le dijeron que podía tener, o que de hecho tenía, cáncer, pero ella aún no se lo había contado a Jimmy. Después de lo que escuché sobre su enfermedad y más tarde sobre su muerte, a menudo pienso en aquellos últimos momentos que pasé con ellos, y en las emociones que parecían hervir en los Stewart casi a flor de piel.

Jimmy llevaba una temporada sin encontrarse demasiado bien; no era nada concreto, simplemente una especie de debilidad y cansancio. Cuando le pregunté a Gloria al respecto por teléfono, dijo: «Bueno, a Jimmy siempre le pasa algo», insinuando claramente que además él era un poco hipocondríaco. Entonces recordé cuando le pregunté a Stewart, unos diez años antes, cómo se encontraba, y él me había respondido: «Oh, Peter, te lo aseguro, después de los setenta, todo es remendar, remendar y remendar». Por supuesto, como siempre, el estilo Jimmy Stewart hacía que aquello fuera muy divertido, pero también es sintomático de cierta actitud frente al envejecimiento.

El caso es que su halo místico, así como el de los ambiguos héroes a los que a veces interpretaba, consistía en gran medida en una estoica fragilidad. Especialmente en los cinco *westerns* que hizo con Anthony Mann, es donde más evidente resulta que ninguna otra estrella del cine ha sido capaz de mostrar más eficazmente el dolor y el miedo reales causados por la violencia. O, también, la demoledora angustia del amor perdido. Uno puede ver cómo estas sensaciones cristalizan en los escasos momentos (brillantemente rodados y montados) que dura la frenética pelea que hay al final de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, en la que el villano Raymond Burr lo arroja desde su propia ventana: un dolor y un terror lacerantes en unos cuantos segundos. Y, sencillamente, no hay mejor interpretación de la angustia del amor perdido en la historia del cine que la suya en *De entre los muertos*.

Su honesta naturaleza campechana no afectaba de ninguna manera a su talla como protagonista; mostraba una vulnerabilidad con la que cualquiera podía identificarse en circunstancias similares. Su habilidad para superar el miedo y el dolor le convertían en un héroe aún más real, como lo fue en su papel más conocido, en la provinciana fantasía estadounidense de Frank Capra, *¡Qué bello es vivir!* (1946). De hecho, obtuvo su primer papel en un *western* (el más estadounidense de los géneros), *Arizona*, estrenada en 1939, como tipo medio estadounidense el mismo año de su primera interpretación reconocida, en la piel de un inocente senador del medio oeste en la por aquel entonces controvertida *Caballero sin espada*. En *Arizona*, actuó frente a la sofisticada actriz europea Marlene Dietrich, subrayando así el extremo antagonismo de sus personalidades cinematográficas. La película (diestramente dirigida por George Marshall, un afable artesano del estudio) es un perfecto ejemplo de lo que hacía que el antiguo *star-system* funcionase tan bien en su momento álgido: los papeles de ambas estrellas están perfectamente diseñados para encajar dentro de lo que ambos sabían hacer mejor. Porque sus personalidades naturales son tan ricas y atractivas que los personajes adquieren instantáneamente unas proporciones épicas imposibles de conseguir con actores simplemente buenos.

El gran éxito de *Arizona* (en un año en el que se estrenaron otras *cuatro* películas de Stewart, incluida *Caballero...*) dio pie a casi veinte *westerns* más (todos posterio-

res a la guerra). Su único rival en este género fue John Wayne, con sus películas de vaqueros durante los cincuenta y principios de los sesenta (el primer *western* de categoría con éxito de Wayne, *La diligencia* de John Ford, fue estrenado también en 1939). *Arizona* estableció una imagen concreta de Stewart que él y otros explotaron durante el resto de su carrera (al igual que sucedió con *Caballero...*, en éste de manera mucho más compleja). El personaje de Stewart en *Arizona* era el clásico tipo del Este, aficionado a la lectura, nada violento, que va al Oeste y tiene que aprender a usar un arma por si fuera necesario. Ford escogió a Stewart para ese mismo papel veintitrés años más tarde, en el que sería el último gran *western* tanto del director como del actor, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962). Dietrich me dijo que ella y Jimmy mantuvieron un apasionado romance durante el rodaje de *Arizona*, y que la tensión sexual es palpable en la película. Durante una escena romántica, me dijo Marlene, el «interés» de Stewart en ella se hizo tan «evidente» que Marshall, el director, tuvo que hacer la pausa para comer antes de tiempo, apuntando al mismo tiempo su dedo índice hacia el actor: «Jimmy...» Orson Welles me dijo en una ocasión que había llevado a Dietrich «a abortar, después de que Jimmy la dejase preñada».

El personaje tímido y retraído que Stewart solía interpretar con las mujeres las atraía evidentemente como la miel a las moscas (mi madre siempre decía que quería «cuidarlo como a un niño») y Jimmy tuvo un conocido historial de faldas hasta su matrimonio con Gloria Hatrick McLean en 1949 a la edad de cuarenta y un años. La imagen popular de Stewart a partir de entonces fue la de «un marido ejemplar» y un hombre de familia.

Dado el temprano nacimiento de sus dos hijas gemelas, que se sumaron a los dos hijos varones que Gloria tenía de su anterior matrimonio, se vio convertido repentinamente en el responsable padre de cuatro niños. Lo que sólo sabían unas pocas personas en el mundillo era que Jimmy continuó teniendo aventuras ocasionales con sus compañeras de reparto en los cincuenta.

En cierta ocasión bromeó de manera indirecta al respecto, aproximadamente en la época de *La ventana indiscreta* (1954), cuando le preguntaron qué se sentía al besar a Grace Kelly. «Bueeno», dijo, «estoy casado, ¡pero no estoy *muerto*!» Era sabido que la señorita Kelly había estado ya con Gary Cooper (*Solo ante el peligro*, 1952) y Clark Gable (*Mogambo*, 1953), y que Stewart no tenía escapatoria. Hitchcock me sugirió que Stewart tampoco pudo resistirse a Kim Novak en *De entre los muertos* (1958), y la ayudante habitual y buena amiga del director, Peggy Robertson, me confirmó este romance; y un buen amigo mío lo escuchó directamente de una todavía enamorada Kim Novak.

Evidentemente, el idilio continuó, porque inmediatamente después de *De entre...*, ambos coprotagonizaron la más bien floja *Me enamoré de una bruja* (1958).

Por supuesto, este riesgo ocasional de su trabajo pudo haber causado alguna pena a Gloria en la intimidad, lo que sin duda Jimmy habría lamentado profundamente tras su fallecimiento.

Irónicamente, fue la participación de Stewart en su primer *western* de posguerra, *Winchester '73* (1950), lo que con el tiempo llegaría a cambiar Hollywood de arriba a abajo, sin duda más de lo que Jimmy o yo podíamos imaginarnos cuando nos conocimos en enero de 1964. *Winchester '73* también marcó el comienzo de su extremadamente fructífera relación profesional con su director, Anthony Mann, y se cuenta entre las primeras y mejores películas de la cada vez más oscura tendencia del género, una especie de *western* negro con connotaciones ambiguas y complejas. Puesto que el tema es, en el fondo, la particular obsesión de los estadounidenses con las armas de fuego (en este caso un rifle muy valioso), la película conserva una trágica significación contemporánea, y una naturaleza amenazadora que quizá no fue tan evidente, ni tan tétricamente deliberada, en el momento de su estreno. En ese sentido, uno de los principales propósitos del arte es iluminar a la gente, y *Winchester '73* sigue cumpliéndolo.

Aunque Cary Grant había prosperado desde finales de los treinta como una estrella independiente, sin contrato prolongado con ningún estudio, y aunque a finales de los cuarenta estrellas como Humphrey Bogart y James Cagney tenían sus propias productoras, hasta que no se firmó el acuerdo por el que Stewart recibió un porcentaje de las ganancias en *Winchester '73* (negociado con Universal por su agente, Lew Wasserman; dueño de MCA, que una década después compraría estos mismos estudios) la idea de que una estrella recibiese una parte sustanciosa de los beneficios en lugar de un salario no empezó a ser habitual. El resultado fue que, apenas habían empezado los sesenta, el antiguo sistema de estudios se vino abajo, y en poco tiempo las estrellas tenían un porcentaje de los beneficios *además de* un cuantioso salario. Lo que empezó como una negociación por parte de un actor de renombre para conseguir una igualdad de condiciones frente a los que financiaban la película, degeneró hasta convertirse en una situación en la que los actores no tenían nada que perder, y en una profunda crisis para el negocio y el arte cinematográficos. Y los papeles para Stewart y sus contemporáneos dejaron de surgir, porque ya no quedaban estudios que cuidasen de sus actores y de los papeles pensados para ellos a medida que éstos envejecían.

Mann y Stewart volverían a trabajar en ocho películas más, de las cuáles destacan especialmente cuatro de los mejores *westerns* de la década de los cincuenta (la última década integral del período clásico del género), con exteriores espectacularmente fotografiados y historias generalmente duras que hablaban de codicia, ambición y venganza: *Horizontes lejanos*, *Colorado Jim*, *Tierras lejanas* y *El hombre de*

Laramie; la última de las cuales incluía una escena especialmente violenta y escalofriante, en la que Stewart es torturado y mutilado. Su interpretación en *Winchester '73*, nerviosa y bravucona marcó el camino y sigue siendo una de sus más interesantes actuaciones. Stewart utilizó a estos hombres de la frontera duros y algo neuróticos a los que interpretaba en las películas de Mann para alterar de manera radical su imagen primigenia del estadounidense corriente, soñador, caprichoso e íntegro (aunque de vez en cuando seguía explotando esa faceta en películas como *Música y lágrimas*, también dirigida por Mann, y *El invisible Harvey*). Como resultado, y también a causa de sus tres extraordinarias películas con Hitchcock durante los mismos años (*La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* y *De entre los muertos*), no resulta sorprendente el que los cincuenta fueran con mucho la década más popular de Stewart, terminando con el punto álgido que supuso *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger, la mejor película jamás realizada sobre el sistema judicial estadounidense.

Cinco años más tarde, Stewart y yo nos conocimos, cuando lo entrevisté en su *suite* del St. Regis Hotel de Nueva York, cuando yo estaba trabajando en un perfil de John Ford para "Esquire". Casi dos años después, escribí un extenso artículo sobre el propio Stewart para la misma revista. Pasamos juntos una semana aproximadamente, en Los Ángeles (cuando conocí a Gloria por primera vez) y después de que el artículo fuese publicado en 1966, me escribió una encantadora carta de agradecimiento en su nombre y en el de su familia. Comencé el perfil con una parodia de los retratos biográficos que John Dos Passos traza en su trilogía "U.S.A.", para presentar al mítico personaje que Stewart había creado ya largo tiempo atrás (todas las referencias son a películas reales de Stewart):

> William Smith Jefferson Smith Ben McKenna Jeff McNeal nació
> y se crió en LansingMichigan, Muncie MiddletownOhio, Fort Dodge.
> Creció hasta alcanzar el metronoventaycinco, pero tenía una forma (lo cual no era fácil) de mantener la cabeza gacha y mirarte desde abajo; tartamudeaba, vacilaba al hablar; era muy bueno jugando al baloncesto, mejor aún en el béisbol; un líder de los Boy Scout; llevaba el pelo engominado hacia atrás («Igualito que un chaval que va a la escuela dominical»); carraspeaba, hablaba atropelladamente; tenía una voz nasal que le salía de la mandíbula, que vibraba cuando susurraba y que podía delatarle a una manzana de distancia («Ssupongo que no podríass... muchacho... detenerte un momento de camino a Fort Dodge y, muchacho... ¿passarte un ratito por aquí?»); se quitaba el sombrero cuando entraba en tu casa.
> Era reticente a conversar («Nunca he sido muy hablador»), tímido («se necesitaba un ejército simplemente para sacarlo a bailar»), inocente («Sólo soy un

chico del campo»), vulnerable («Alguien debería pararle los pies a ese tipo»), torpe (cruzaba sus dedos siempre que abrazaba a una chica, como si al separarlos, ésta fuese a escapársele), se convirtió en abogado, médico, periodista, dependiente, piloto, sheriff, profesor, fue elegido para el Senado, no salió nunca de su pueblo.

Su padre solía decirle: «Las únicas causas por las que merece la pena luchar son las causas perdidas...»

Aquello hizo mella en él. Hasta el fondo.

Pero los grandullones (los gordos jugadoresdepóquer codiciososcorruptos con grandes cigarros puros) no pensaban que él fuera gran cosa: «el típico anodino miembro de la masa (un patriota con ojos como platos), que se sabe de memoria los discursos de Washington y Lincoln... acoge a niños y a gatos abandonados...»

—El chico es honesto, no estúpido.

—¡Soñador!

—Será bueno... cuando deje de cambiarle la voz.

—¡Don Quijote!

—Quiere hacerlo él solo... pero iremos a por él.

Pensaban que, cómo era demasiado tímido como para mirar siquiera una cama de matrimonio, aquel inocentón era un pardillo, un pringado de campeonato. No conocían a Willie Johnny Scottie Jeff. No sabían que no podían burlarse de él tanto tiempo. No sabían lo que su padre solía decirle.

—¡Atontao!

—¡Idealista!

Que podía pasar de: «¿Quién? ¿La señorita..? ¿Es..? ¿Por qué no..? ¡Santo cielo! Ho-hola... Sí, señorita Paine... ¿Co-cómo se encuentra, señorita Paine..? ¿Qué? ¿Acompañarla? Vaya... Quiero decir... *¡Claro, por supuesto!* Será... ¡Como acompañar a una *princesa*! ¡Albricias! a ser un auténtico canalla, llegando hasta: «Creéis que no tengo nada que hacer. *Todos* creéis que no tengo nada que hacer. Pues bien, sí tengo algo que hacer, y me voy a quedar aquí y voy a luchar por esta causa perdida, aunque no pare de escuchar mentiras como ésas».

Cuando tocaba fondo, llegaba a desear no haber nacido nunca, hasta que un tipo le mostraba cómo sería su ciudad si aquello fuera cierto; toda la gente a la que había ayudado, todas las vidas que había salvado. Siempre respetando las reglas, no siendo nunca un rastrero, como los grandullones.

Los niños sabían la verdad sobre él; no importaba lo que nadie dijese o las mentiras que se publicasen. No les engañaban. Lo sabían todo sobre este pasmado soñador. Sabían lo que su padre le había dicho.

Entonces llegó la guerra.

Y aquello cambió a Flacucho MacTirillas. Ya no era el impresionable chico en la granciudad, escandalizado por la corrupción, conmocionado ante la mentira. Ahora sabía que el mundo apesta; sabía de lo que eran capaces los hombres; que el que pelea según las reglas no siempre gana el combate. Había visto a sus compañeros caer con la bandera; sabía que se necesitaba algo más que ideas y un corazón valiente para ganar.

Ya no era el pobretontito, el vulnerable, el torpequetropieza, ahora era duro, escéptico, había visto mundo, era cínico («Sólo soy el periodista... me limito a *escribir* la historia»).

—Las únicas cosas por las que vale la pena luchar...

—¡Puedes coger eso y metértelo por dónde te quepa!

Pero los niños sabían la verdad. Podían ver a través de la coraza. Sólo había que convencerle. Hacerle creer. Enseñarle que no era una tontería. Los niños lo sabían, sin saberlo...

—...son las causas perdidas.

que la dureza oculta una forma de ver el mundo como debería ser, aunque nunca lo sea... *pero debería serlo*.

Ahora peleaba mejor, era más fuerte, podía saber por dónde golpearía el tipo gordo, era más testarudo, sabía como saltarse las reglas del juego, estaba dispuesto a usar los puños (aunque todavía parecía, en mitad de la pelea, apenado por la violencia, asqueado por ella); les dejaba que lo pateasen, que lo arrastraran por el fuego, le disparaban en la mano... no podían equipararse a lo que él había visto *antes* de esta batalla.

Aunque sentó la cabeza, con mujer y con hijos, cabalgando la pradera amargado, entristecido, cubriendo la noticia, exponiendo el caso, desenfundando másde prisa (envejeciendo) las viejas palabras y su ciudad natal seguían volviendo, atormentándole

LASÚNICASmuncieCAUSASdodgePORLASQUElansingVALELAPENAmiddletownLUCHAR...

Todavía lleva el pelo engominado hacia atrás; todavía tartamudea cuando está cerca de la chica; todavía se quita el sombrero al entrar en casa:

Todavía es el estadounidense.

«Así era Jimmy», me dijo Henry Fonda. «Era todo parte de su forma de ser; la forma de hablar, todo eso». Se conocieron en 1932 (Fonda estaba trabajando en un teatro en Cape Cod) y Stewart, que acababa de salir de Princeton, fue allí durante el verano, para participar en algunos *sketches* y tocar el acordeón. Se hicieron amigos... de por vida. «Verás, en cierto modo, él se hizo actor de forma *casual*», prosiguió Fonda. «Cuando volvimos a Nueva York, participó en *Carry Nation* sólo por

hacer el tonto. Y cuando aquello terminó, estaba listo para volver a casa, pero entonces le surgió otra cosa (lo aceptó) y entonces, cuando *aquello* terminó, iba a irse a casa; pero *siempre* le salía algo nuevo. Hasta que, finalmente, empezó a darse cuenta de que empezaba a dársele bien. Y así era. No había estudiado interpretación. No tenía experiencia. Yo llevaba diez años y... lo vi en *Divided by Three*, con Judith Anderson, en 1934, y, por lo que a mí respecta... ¡aquel *pringao*! ¡aquel *cabrón*! ¡qué derecho tenía a ser tan *bueno*! Y lo cierto es que fue pura casualidad...»

«Es cierto», dijo Stewart. «Porque si no me hubiera hecho actor, creo que habría acabado siendo piloto... Me licencié en arquitectura, pero siempre estaba volando. Era... Actuar fue como si me picase el mosquito de la malaria; pero volar... Cuando tenía nueve o diez años, justo después de la I Guerra Mundial, trabajaba en la tienda de mi padre, ahorrando... ahorrando para poder subirme a uno de aquellos aviones ambulantes que recorrían la zona. Quince dólares por quince minutos. Eso era un *montón* de dinero... Lo era... Pero al final lo ahorré, y... finalmente, convencí a mi padre. Papá era bueno para esas cosas... lo era... Y nos montamos en el coche... pero de camino, nos paramos ¡para recoger a nuestro *médico de cabecera*! Me pareció muy bonito; la enorme fe que mi padre tenía en este nuevo invento».

«Es uno de los mejores tipos que he conocido jamás», dijo Fonda. Cuando ambos llegaron a Hollywood, compartieron casa durante algún tiempo. «Era una persona de lo más divertida; pasar el día juntos era *increíble*. Estábamos riéndonos todo el tiempo».

«Los dos éramos demasiado flacuchos», dijo Stewart. «Y por aquel entonces decidimos... coger algo de peso... un poco... así que un tipo nos dijo que teníamos que bebernos todas las mañanas un vaso de ponche de huevo con brandy. Pero el caso es que... nos dimos cuenta de que el ponche de huevo se ponía cada vez más y más oscuro... ¡y a las once de la mañana estábamos los dos borrachos! Así que nos dijimos: 'Tiene que haber una forma mejor' Yo era un gran fan de Garbo, ya sabes (estábamos en el mismo estudio, en M-G-M) y nunca la *veía*... nunca... Entonces, ella se mudó al piso de al lado, y yo pensé: 'Bueeno, ahora quizá pueda...' ¡Pero ella había hecho construir un muro de piedra de tres metros alrededor de su casa! Bueeeno, pues nosotros... nos enfadamos bastante por aquello; y una noche, una noche... nos emborrachamos y pensamos que... pensamos que si cavábamos un hoyo por debajo del muro... ¡podríamos seguir hasta llegar a su *jardín*! Y cavamos lo suficiente como para darle a una cañería... y...»

«Yo creo que nos emborrachamos y *hablamos* de cavar un hoyo», dijo Fonda.

«Y además... ¡teníamos *gatos*! Cuando nos mudamos a la casa, había una gata, y acababa de tener gatitos. Dijimos: 'Bueeno, está... está *bien*'. Pero... no eran gatos *normales*; ¡eran gatos *salvajes*! Y empezaron a atraer a otros gatos salvajes del barrio hasta que... teníamos gatos por... por todas partes... en los árboles, debajo de la

casa, en el... podía oírseles por la noche, andando por el tejado. Llegabas a casa por la noche y... caminabas hasta la puerta principal... rebuscabas la llave... de repente escuchabas un ruido; justo bajo tus pies... era... *¡hhhhrrrr!* ¡*sssss*! En cierta ocasión volví a casa... Y me encontré a Fonda en el jardín con... ¡tenía un arco y una *flecha*! Estaba... Me dijo que intentase clavarle una flecha al gato por el costado; de esa manera se quedaría atascado al pasar por algún sitio estrecho y ¡él podría *pillarlo*! Podía... No funcionó. Llamamos a la ASPCA[1]. '*Claro*, *claro*, estaremos encantados de recoger a sus gatos. Simplemente... simplemente pónganlos en una caja y nos los llevaremos', dijeron. Bueeeno, entonces, yo tenía un primo (en el último curso en la Universidad de Princeton), que vino a visitarnos en verano, y dijo: 'Hagamos un trato. Yo... Treinta dólares por libraros de los gatos'. Bueeeno, pues él tuvo una idea (una buena idea de Princeton): atrapó a uno de los gatos... ¡y lo pintó de *morado*! La idea era que... que cuando los otros gatos lo vieran, pensasen: '¡Mirad, un gato morado! ¡Huyamos de aquí!'. No funcionó... no... Simplemente tuvimos un gato morado paseándose por allí, ¡eso fue todo!»

«Y las pulgas que tenían», dijo Fonda.

«Sí... Qué buenos tiempos».

Cuando pregunté cómo se había sentido al principio al trabajar en el cine, Stewart dijo: «Me encantaba. Desde el primer momento; no echaba de menos el teatro para nada. Me encantaba. Todo eso que se dice de que el estudio no era más que una gran fábrica; simplemente no es verdad... no lo es... Era maravilloso, hacías algo importante; si no rodabas una película, te ponías en forma en el gimnasio, o hacías una prueba con alguien o recibías lecciones de canto o... Hacer películas era... era más *emocionante* en los viejos tiempos... era más divertido. Y los grandes estudios tenían mucho que ver a la hora de crear todo ese entretenimiento... ¡Y todo ese rollo de que no había libertad! Nadie le decía a [Ernst] Lubitsch lo que tenía que hacer, ni a Frank Borzage, ni a John Stahl. Y podías... podías negociar los papeles; no tenías que hacer *todo* lo que te ofrecían. Podías negociar».

«Bueno, a Jim le fue bastante bien en M-G-M», dijo Fonda. «Su caso fue bastante diferente del mío en Fox. Se lo pasó realmente bien».

«Cuando llegué allí por primera vez», recordaba Jimmy, «una de las primeras cosas para las que me hicieron una prueba fue un papel en *The Good Earth*... era... ¡era haciendo de *chino*! Me maquillaron de arriba a abajo (les llevó toda la mañana), y me pusieron junto a Paul Muni y... sólo... sólo había... un... problema... ¡Yo era demasiado *alto*! Así que excavaron una *trinchera*, y yo caminaba por ella, y

1 American Society for the Prevention of Cruelty to Animals (Sociedad Estadounidense para la Prevención de la Crueldad con Animales) (N. de la T.)

Muni iba a mi lado... y yo... no conseguí el papel. No lo conseguí.... ¡Le dieron el papel a un *chino*!»

«A Jimmy le costaba un poco hablar», dijo el director George Stevens. «Hicimos una película sobre la dificultad al hablar...» Se trataba de la decimocuarta película de Stevens (y la primera notable que hizo), una comedia realizada en 1938 y titulada *Ardid femenino*. En ella, Stewart interpretaba a un tímido profesor universitario que revoluciona el conservador ambiente de la institución al prometerse con la espabilada cantante de un club nocturno, interpretada por Ginger Rogers. Stevens era un hombre pausado y meditativo, que hablaba como si hubiera estudiado en una escuela preparatoria del este, y que dirigió películas tan memorables como *Sueños de juventud*, *Gunga Din*, *La mujer del año*, y otras más famosas como *Un lugar en el sol*, *Raíces profundas* y *Gigante*. «El chico y la chica no tienen nada que ver, así que la película trata en realidad de una agradable frustración y de la falta de comunicación. Esto tenía *mucho* que ver con la forma de expresarse de James Stewart; lo que le costaba decir cualquier cosa. Pues bien, hacer que las cosas resulten creíbles es lo más complicado en una película. Y Jimmy, con su extraordinaria franqueza, simplemente aparecía allí y *extinguía* cualquier falta de credibilidad».

«Tenía algunas de las mismas cualidades que Gary Cooper», me dijo Frank Capra. «Aquella indescriptible integridad personal... Era muy difícil dejar mal a Jimmy». Capra, un hombre pequeño y de ojos tristes, que hablaba de manera entrecortada pero dubitativa, y que parecía más distendido cuando se reía (algo que hacía con facilidad) dirigió por primera vez a Stewart en un papel secundario en *Vive como quieras*, película que hicieron en 1938. Al año siguiente, Capra le dio el papel protagonista en *Caballero sin espada*, y en 1946 hizo lo mismo con ¡*Qué bello es vivir!*, que siempre fue para Stewart la favorita de todas sus películas. Por supuesto, el prototipo de héroe de Capra (desde sus comedias mudas con Harry Langdon hasta grandes éxitos como *Caballero...*, *El secreto de vivir* o *Juan Nadie*) era un inocente soñador que tenía que vérselas con la dura realidad, pero aún así conseguía no sólo mantener sus ilusiones, sino triunfar gracias a ellas. Porque así era como lo quería Frank Capra. «Cuando surgió *Caballero...*, la cosa estaba entre Gary Cooper y Stewart, y Jim era más joven y yo sabía que estaría perfecto en el papel del señor Smith (tenía el aspecto de chico de campo, de idealista), se parecía mucho a él. Creo que no cabe duda de que esta película ayudó a formar su imagen de cara al público, la imagen del auténtico Jimmy Stewart».

«Sí, aquella fue una buena película», asintió Jimmy, «fue la primera vez que sentí que realmente conseguía comunicar algo».

«En lo que se refiere a los ciclos», me explicó Cary Grant, «Jimmy Stewart tuvo el mismo impac-to en el cine que Marlon Brando varios años después. Hicimos una película juntos en 1940 llamada *Historias de Filadelfia*...»

«Nunca me pareció que yo estuviese demasiado bien en *Historias de Filadelfia*», mencionó Stewart en cierta ocasión. Pero la Academia le galardonó con un Oscar por aquella interpretación, aunque probablemente sea cierto, como se ha dicho muchas veces, que la razón principal por la que se lo dieron aquel año fue porque no se lo habían dado el anterior por *Caballero sin espada*.

«Jimmy tenía la habilidad de hablar con naturalidad», dijo Grant. «Sabía que, durante una conversación, la gente se *interrumpe* realmente, y que no siempre es *fácil* decir lo que uno está pensando. La gente del cine sonoro tardó un tiem-po en acostumbrarse a él, pero tuvo un impacto *enorme*. Y entonces, algunos años después, llegó Marlon e hizo exactamente lo mismo. Pero lo que la gente olvida es que Jimmy lo hizo primero. Y lo cierto es que aquello nos afectó a todos».

«¿No te parece interesante?», dijo Stevens al escuchar esto. «Por supuesto que es cierto. Jimmy lo hacía con una especie de énfasis, y Brando con una especie de reticencia».

«Hicimos una escena juntos», dijo Cary Grant, «en la que él estaba borracho... y a mí me pareció absolutamente *fascinante*; lo observaba... puedes verlo en la película. ¡Era *buenísimo*!»

«Era bueno en todo», me dijo John Ford. «Se interpretaba a sí mismo pero interpretaba también al personaje... A la gente le encantaba».

Entonces llegó la guerra. Y Stewart, que tenía en su haber más de cuatrocientas horas de vuelo como civil, se alistó en las Fuerzas Aéreas. Le ascendieron de lugarteniente a coronel, y estuvo al mando de veinte ataques aéreos sobre Alemania, recibió la Medalla de las Fuerzas Aéreas, la Croix de Guerre, la Cruz de Aviación por Servicio Distinguido adornada con hojas de arce, y volvió a casa al final de la guerra. Su experiencia en la II Guerra Mundial fue algo de lo que no hablaba. Pero una vez, durante una conversación acerca de los trágicos y desastrosos bombardeos de bajo nivel en los campos petrolíferos de Ploesti (en los que él no participó personalmente), Stewart me dijo: «Todo estaba planeado... todo estaba preparado... todo estaba... Pero entonces te encuentras sobre el objetivo. Y es... nada es como... ¡todo es distinto! *Todo* es distinto de como lo habías planeado. Todo sale mal. Y se supone que no debes hacerlo... ¡pero todo el mundo coge la radio y se pone a gritar!»

«Después de haber pilotado uno de esos B-29», recordaba Capra, «Jimmy no se sentía del todo cómodo volviendo al cine. En mitad de ¡*Qué bello es vivir!*, que fue su primera película tras la guerra, me dijo... dijo que pensaba que ser actor quizá no fuese para la gente decente. Que la interpretación se había convertido en una tontería, algo sin importancia en comparación con lo que había visto. Dijo que pensaba hacer aquella película y después dejarlo. Lionel Barrymore salía en aquella película y, verás, él pensaba que la interpretación era una de las mejores profesiones

que se habían inventado jamás. Y lo afirmaba con mucha determinación. Un día, me dijo: 'Ese Jimmy Stewart es bueno'. 'Sí', dije yo, 'pero está pensando en dejarlo'. '¿En serio? ¿Por qué?' Así que le conté lo que Jimmy había dicho. Unos días después, Lionel Barrymore habló con Jimmy. 'Tengo entendido que no crees que la interpretación sea una profesión *importante*', dijo, y entonces le habló a Jimmy sobre la interpretación de una forma que yo no había escuchado nunca. '¿No te das *cuenta*...', dijo, 'de que conmueves a millones de personas, que das forma a sus vidas, les das una razón para exaltarse...?' ¿Qué otra profesión tiene ese *poder*, o puede *ser* tan importante? Un mal actor es un mal actor. Pero la interpretación es una de las más viejas y más nobles profesiones del mundo, jovencito". Jimmy nunca me dijo nada al respecto, pero creo que tuvo que afectarle de alguna forma. Nunca lo *dijo*, pero creo que Jimmy pensó que, si iba a ser actor, iba a ser el mejor de todos».

«Después de la guerra, me di cuenta de que ya no comunicaba nada», recordaba Stewart, «tras un par de películas, recuerdo que, con *Magic Town*, un crítico escribió: 'Si tenemos que aguantar otra película entera viendo cómo ese larguirucho va por ahí tropezándose, sin enterarse nunca de nada...' El 'New York Times' envió a un tipo para que escribiese un artículo sobre mí, y dijo: 'Pues bien, se lo diré directamente; el título va a ser ¡El ascenso y caída de Jimmy Stewart!' Me di cuenta de que tenía que hacer algo... no podía seguir simplemente tartamudeando y vacilando al hablar; que era algo que a veces repetía demasiado... Estuve viendo una película mía antigua (*Nacida para la danza*)... ¡Me dieron ganas de *vomitar*! Tenía que volverme más duro...»

«Cuando interpreta a esos personajes duros», dijo Frank Capra, «*no* está interpretándose a sí mismo. Básicamente, Jimmy es un idealista».

«Me volví... más duro. Y me di cuenta de que en los *westerns* podía ser así y seguir siendo yo mismo. La gente lo aceptaría».

Y así fue. «No puedes competir con un *western*», solía decir John Ford tan tarde como en la década de los sesenta. «Han hecho que la industria siguiese funcionando». Un vistazo a la lista anual elaborada por los exhibidores para la (ahora desaparecida) revista "Fame", con las diez estrellas que más dinero recaudaban, confirmaba esta afirmación: en la lista estuvo, durante dieciocho años, Gary Cooper, protagonista sobre todo de *westerns*, John Wayne durante dieciséis, James Stewart durante diez. Su primera aparición (en el quinto lugar) fue en 1950, el año en que se estrenaron sus dos *westerns* posteriores a la guerra. Permaneció en la lista durante la década de los cincuenta; alcanzando el primer lugar en 1955. De todas las películas que hizo en aquellos diez años, una tercera parte fueron *westerns*. Otras tres películas muy populares en los cincuenta que no fueron *westerns* (*La ventana indiscreta* y *El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock, y *Anatomía de un asesinato*

de Preminger), tampoco le vinieron nada mal. Entre 1960-64, Stewart desapareció de la lista, pero volvió al sexto lugar en 1965, gracias a *El valle de la violencia*, otro *western* (aparte de los *westerns*, en aquella época Stewart también interpretó a otros dos genuinos héroes estadounidenses: Glenn Miller y Charles Lindbergh).

«Determinar quién será el protagonista es, en muchos aspectos, una situación comprometida», me dijo Alfred Hitchcock. «Verás, Stewart puede actuar en todas las escenas, y ciñéndose al personaje, pero lo que quiero decir resulta paradigmático en las críticas de las películas. Uno lee el resumen que hacen de una historia de aventuras: 'Bueno', dicen, 'Jimmy Stewart va a caballo y se enfrenta a cien indios. Pero Stewart es muy listo y se sale con la suya...' Verás, siempre es 'Stewart', y nunca el nombre del personaje al que interpreta». Hitchcock dirigió por primera vez a Stewart en 1948 como el profesor de *La soga*, y volvieron a trabajar juntos en cuatro películas más (tres de ellos como socios financieros), incluyendo la devastadora interpretación de un ex-detective de policía perseguido por la culpa y el amor en *De entre los muertos*. «Pero la mayor ventaja a la hora de elegir a una estrella es la familiaridad», concluyó Hitchcock. «Su *cara* es familiar...»

«Siempre he notado en la gente una cierta empatía», comentaba Stewart, «cosa que estaba muy *bien*. '*Caramba*, *conozco* a ese tipo...' Son... Puedes notar que les *importa*, la simpatía. Vienen a decirme: "Siento como si te *conociera*". En cierta medida, ha sido el resultado de la clase de personajes a los que he interpretado. Pero lo importante *es* que debería importarles que tú estés bien ahí arriba en la pantalla. Porque siempre me ha parecido, a lo largo de los años, aunque están... siempre están seguros de que todo va a salir bien. En mi caso no están del *todo* seguros...»

«Verás, en el momento en que está en peligro», explicaba Hitchcock, «la reacción del público es mucho mayor que si el actor fuera un hombre más adecuado al personaje, que se ajustase más al papel. Así que eso supone un gran apoyo para tu historia».

«La gente solía preguntarle a Spencer Tracy», decía Stewart, «'¿Nunca te cansas de interpretar a Spencer Tracy?' Y él decía: '¿Y a quién diablos quieren que interprete *yo*?' No estoy de acuerdo con la gente que piensa que el *star-system* está muerto. Nunca me ha parecido que fuera cierto. Hablas con la gente y no pueden expresarlo con palabras. Pero una estrella es simplemente alguien con quien identificarte...».

«Stewart es el perfecto héroe del cine de Hitchcock», concluía el director, «porque es un tipo corriente en situaciones extrañas. Es decir, miremos su vida privada: Princeton, coronel de las Fuerzas Aéreas. No es un patán sin estudios, resulta creíble como profesor universitario, como médico, como padre de familia...».

«Siempre quise vivir aislado. No sé por qué», recordaba Jimmy. «Y así era antes. Pero cuando me casé... y los niños...» La familia, de seis miembros, vivía en una

gran casa de estilo Tudor en Roxbury Drive, al pie de la colina en Beverly Hills. Uno de los hijos de Gloria, al que Jimmy crió, murió en Vietnam en 1970, y fue enterrado en el Cementerio Nacional de Arlington, adonde Jimmy y Gloria iban regularmente. «Pensé que estaría bien volver a los viejos tiempos, cuando todavía había aceras, y podías dar la vuelta a la esquina para ir a la tienda de ultramarinos. Y las gemelas... Creo que, si hay píldoras para no tener bebés, ¡debería haber píldoras para tener *gemelos*! Porque... Creo que es... lo más maravilloso... Nunca están solas... Están... Tienen un vínculo entre ellas que es... Tienen *reuniones* secretas en el sótano... y yo no puedo ir (no dejan que nadie entre allí abajo, nadie... ¡menos el *perro*!) Lo único que me gustaría... es... Creo que tienen mucho trabajo en la universidad... Los chicos están en la universidad, y yo nunca podría haber terminado la carrera si hubiera tenido que hacer todo lo que hacen ellos. Ellos... Supongo que los profesores me matarán por decir esto, pero me gustaría que les dejasen un poco más de tiempo para soñar...»

Una noche, al salir de un restaurante, a Stewart se le acercaron un hombre y una mujer. «Imagino que para usted no significará nada», dijo el hombre, «pero me gustaría decirle que he visto sus películas varias veces y he disfrutado mucho con usted». Stewart, dándole la mano, dijo, cariñosa y mordazmente: «Vaya, eso significa *todo* para mí». Después de aquello, le pregunté cómo se sentía al ser una estrella.

«Me lo tomo como una especie de responsabilidad», respondió. «Ted Healy me dijo una vez, hace mucho tiempo: 'Tienes que tratar al público como a un socio, no como a un cliente'. Buen consejo. Verás, me llegaron muchas cartas tras *Anatomía de un asesinato*: 'Nos has decepcionado, no voy a volver a ver una película tuya. Llevé a mi familia a ver una película de Jimmy Stewart y estabas allí diciendo obscenidades y sujetando bragas...' Y tengo que tener estas cosas en cuenta. Bueno, no creo que *Anatomía...* fuera ofensiva, ni de mal gusto. Y si volviera a surgir algo similar, tendría que aceptarlo. Papeles como ése no aparecen todos los días...», concluyó sentenciosamente. El New York Film Critics Circle pensó lo mismo, y le otorgó el Premio al Mejor Actor por su interpretación, maravillosamente personal y sin duda arquetípica en *Anatomía...*

«Pero verás, creo que nuestro trabajo consiste en contar historias que impliquen emocionalmente al público. Y si la historia va más allá de lo que la gente es capaz de entender, entonces no... Has perdido al público... Verás, he visto a actores y a actrices realizar un trabajo realista, técnicamente maravilloso, en una escena en la que, por ejemplo, superan una adicción a la heroína, y es escalofriante, muy efectivo. Más tarde, esa misma persona aparece y dice: 'Hola, ¿Hay algún mensaje para mí?' Y no te lo *crees*... Eso es... Es... ¡la *credibilidad*! Lo de la desintoxicación no es más que un ejercicio de realismo interpretativo, pero en lo que respecta a la credibilidad, el público no sabe cuáles son los síntomas de esa desintoxicación. Podría

ponerse a hacer el pino... Esa... Esa podría ser la forma de hacerlo. Pero todo el mundo sabe cómo suena un 'Hola, ¿Hay algún mensaje para mí?' Credibilidad, para que el público pueda entenderlo; para que puedan creerse lo que estás haciendo en la pantalla».

Todo el mundo creía a James Stewart. Nunca le pillaron actuando. Era un tipo de estadounidense muy particular; aunque sus acentos y entonaciones eran de una procedencia geográfica indeterminada, y por lo tanto le hacían más único. También encarnaba a ochenta películas, ochenta visiones suyas totalmente distintas, millones de imágenes aumentadas para crear un solo nombre (ya fueras del medio oeste o de Europa, y a pesar de que apareciese como James en los carteles), "Jimmy" Stewart: tuviera la edad que fuera; el nombre de un niño.

«Es curioso como se extendió aquello. No había ninguna razón para ello. ¡Mi madre me llamaba *Jimsy*! Y para mi padre era Jimbo, y mi profesora me llamaba Jamie...»

«A la gente simplemente le gusta», dijo Ford.

El propio Stewart fue el que mejor lo resumió: «Esto es lo maravilloso del cine... el potencial para resaltar las cosas desde el punto de vista *visual*... Se acercan más que ninguna otra cosa, la gente puede ver tus *ojos*... Pueden... Recuerdo una vez que estuvimos en Canadá, en 1954, rodando una película llamada *Tierras lejanas*. Estábamos comiendo en tarteras (la típica comida horrible en tarteras) y apareció un señor mayor en el campamento... Y echó un vistazo... Miró... Y se me acercó... Me hizo un gesto con la cabeza. '¿Eres Stewart?' 'Sí...' 'Tú hiciste una cosa en una película', dijo. 'No me acuerdo del nombre, pero estabas en una habitación, y recitabas un poema o algo sobre las libélulas... ¡Aquello estuvo muy *bien*!' Enseguida supe a lo que se refería (no dijo más que eso), estaba hablando de una escena de una película llamada *No puedo vivir sin ti*, que se estrenó en 1941. Y no podía recordar el título... Sólo ese... detalle (no duraba ni un minuto), que había permanecido en su memoria todos esos años... Y *eso* es lo maravilloso... Eso es lo más grande del cine... Cuando aprendes... y si eres bueno y tienes la ayuda de Dios, y tienes la suerte suficiente como para tener una personalidad que deja huella; entonces lo que haces es darle a la gente pequeños... pequeños pedazos de tiempo... que nunca olvidarán».

Aunque nunca tuve ocasión de ver a Stewart trabajando en una película, sí que llegué a dirigirlo, una tarde cuando rodamos una entrevista en el patio trasero de su casa en Beverly Hills para *Directed by John Ford* (1971), un largometraje documental que hice para el American Film Institute. Habíamos grabado con un magnetófono una larga conversación sobre Ford en octubre de 1968; lo trascribimos, y extrajimos las partes que quería que Stewart repitiera ante la cámara. Le di aquellas páginas el mismo día que rodamos, más o menos un mes después. Había filmado

también a Wayne y a Fonda para este trabajo, así que las principales diferencias entre los tres actores eran palpables, ya que tenían que hablar de manera espontánea; aunque sabiendo qué historias iban a contar, pero sin ningún guion previo. Tanto Wayne como Fonda titubearon en alguna ocasión, les faltó alguna palabra, se equivocaron o se repitieron. Pero Stewart estuvo impecable.

En la toma más larga, la cámara estaba sobre mi hombro, apuntando a Jimmy, bastante bien sujeta para que no se vieran ni mi brazo ni mi mano. La cámara estaba en una dolly (plataforma rodante), y en un momento dado yo debía hacer una señal al operador para que la dolly se acercase poco a poco hasta mostrar un primer plano de Stewart en solitario, dejándome a mí fuera de cámara. El resultado es que Jimmy aparece hablando varios minutos sin interrupción, mientras que la cámara se mueve, y lo remata a la perfección. Al ver la película años después con diversos públicos, la única reacción segura es la que obtiene este discurso de Stewart, durante el cual arranca unas veinte sonoras carcajadas.

Eso da una idea de su magnífica habilidad como narrador cara a cara. Estuvo totalmente desternillante, con el tono más lento y seco posible. Ninguna de sus apariciones televisivas, ni siquiera las del programa de Johnny Carson, pueden compararse al demoledor sentido del humor que Stewart mostraba en las conversaciones privadas. Como no tenía que preocuparse de ningún límite de tiempo, como siempre sucede en la radio y en la TV, podía relajarse y tomarse todo el tiempo que quisiera. Este ritmo pausado era en realidad más divertido que cualquier versión acelerada, porque Stewart era capaz de arrancar una carcajada por medio de una pausa, una duda o una idea a medio expresar. Su sentido del humor era prodigioso, muy en deuda con la tradición rural estadounidense, y a menudo era maravillosamente completado por la personalidad más urbana de Gloria, y su apresurada forma de hablar al estilo de Rosalind Russell o Eve Arden, algo que Jimmy nunca dejaba de encontrar terriblemente divertido.

Aquel documental que hicimos fue la única ocasión en que pude grabarlo en película cinematográfica, aunque lo intenté al menos en tres ocasiones más. Después de ver "On Golden Pond" en Broadway a finales de los setenta, llamé por teléfono a Jimmy, que por aquel entonces tenía setenta y pocos años, y le pregunté si había visto la obra. Dijo que sí, y que pensaba que estaba muy bien. Entusiasmado, le dije que quedaría perfecta como una peliculita o en algún especial de televisión, y que él sería *perfecto* para el papel. «Vaya, muchas gracias», dijo, algo irritado, «¡el tío tiene ochenta años!» Lo irónico de la situación es que, uno o dos años más tarde, su mejor amigo Fonda interpretó el papel en un largometraje a la edad de setenta y cinco años, y ganó un Oscar por ello justo antes de su muerte.

Hubo otras ocasiones en las que intenté que Jimmy trabajase conmigo: en una comedia con Ava Gardner a mediados de los ochenta justo antes de que Ava sufrie-

se un infarto, después de lo cual el productor decidió no pagar por contar con actores famosos; en el papel de un jugador compulsivo en un melodrama que tiene lugar en Las Vegas, junto a Frank Sinatra, pero el trato se fue a pique (ver capítulo de Sinatra); y el elegíaco y épico *western* que Larry McMurtry y yo concebimos en Warner Bros. en 1972, pensando en que fuera protagonizado por Wayne, Fonda y Stewart, además de un extenso plantel de secundarios que incluyese a Ben Johnson, Cloris Leachman, Cybill Shepherd, los hermanos Clancy y Ellen Burstyn. Por aquel entonces tenía el nombre de *Streets of Laredo*.

Tanto Fonda como Wayne aceptaron, pero Jimmy se mostró algo menos entusiasmado. «Bueeno, hay una cosa importante que no... que sencillamente no entiendo», se quejaba. «¡¿Por qué dejo que se vayan los caballos?!» Una escena clave del clímax de la película consistía en que el personaje de Stewart (Augustus Clay) decidía liberar a los caballos que llevaban meses conduciendo hacia el norte. Le dije a Stewart que el motivo quedaría aclarado en la siguiente versión, y que aquello sólo era un primer borrador. Cuando Wayne se echó atrás a causa de los consejos de Ford, Jimmy hizo lo mismo. «Bueeno, si Duke no va a hacerlo...» Hizo una pausa. «Además», prosiguió refunfuñando, «¡Por qué dejo que se vayan los *caballos*?!» Una vez que McMurtry extendió y aumentó mucho el guion de 150 páginas hasta convertirlo en una novela épica de 850 páginas (un *best-seller* ganador del premio Pulitzer), *Lonesome Dove*, la obra fue adaptada para realizar una miniserie muy popular, con varias secuelas y precuelas[2].

En la serie original, Tommy Lee Jones interpretaba el papel de Jimmy y Robert Duvall el de Wayne. Los dos estaban geniales, pero claro, en mi mente, Jimmy y Wayne habrían sido forzosamente mejores. McMurtry había captado perfectamente su ritmo interpretativo particular, y las frases del texto estaban escritas a medida. Llevo haciendo imitaciones de Stewart y de Wayne desde que era un adolescente, y a veces leía el texto junto a Larry poniendo sus voces, para gran regocijo de ambos. En cierta ocasión hice de Stewart en el programa de Carson mientras relataba una anécdota sobre él, y al día siguiente lo llamé para preguntarle si lo había visto. Lo único que dijo (parecía que mi atrevimiento le había divertido) fue: «Estuvo bastante bien, Peter...»

Stewart había hecho algunos comentarios tan fascinantes como incisivos sobre Ford en la grabación, y aunque hablamos brevemente sobre otros directores, por alguna razón nunca pude hacerle las preguntas que me hubiera gustado sobre todas las demás grandes películas en las que había trabajado junto a maestros de la talla de Lubitsch, Hitchcock, Capra, Preminger, Stevens o Mann. En cierta ocasión,

2 Posteriormente, Larry McMurtry ha sido uno de los guionistas de la película Brokeback Mountain (N. de la T.)

comparó a Hitchcock con Ford: «Creo que se parecen mucho. Tienen personalidades totalmente diferentes, pero muestran un énfasis muy similar en el aspecto visual, y en una especie de *rechazo* ante las palabras y las escenas largas. Hitch no escucha realmente las escenas. Siempre me ha parecido que podía coger y ponerme a leer la guía telefónica, y que si a Hitch le gustaba la forma en que me movía, y el aspecto que tenía, y la forma en que reaccionaba ante las cosas, habría dicho...» y Stewart asintió, como si dijera: «Está bien», y después se echó hacia atrás y sonrió.

Ben Gazzara me había contado que en *Anatomía de un asesinato*, lo que más recordaba de Stewart era que siempre quería ensayar. Cuando le mencioné el tema a Jimmy, hablando sobre los ensayos de Preminger, él dijo: «En la que yo hice con él... *nadie* ensayaba. No podía hacer nada con Lee Remick, con Ben Gazzara... No podía conseguir que *ninguno* de ellos ensayase. Decían que les bastaba con todo eso del Actors Studio... Y yo no los conozco muy bien, pero he de decir que son *endemoniadamente* buenos...» Asintió con la cabeza. «Vaya si tenía texto en aquella película. Decía: '¿Podríais repetirlo?' Bueeno, pues se sentaban y, *más o menos,* lo repetían, y yo me acercaba cada vez más e intentaba *escuchar* las entradas, y entonces me ponía a hacer esto...» y murmuró algo, como si estuviera siguiendo el pie que ellos le habían dado. «Y ellos preguntaban si había quedado bien, y yo decía: 'Bueeeno...', pero ellos se habían largado. Pero uno se pone de los nervios. Hace que te suden las manos». Le pregunté qué le había parecido la técnica de Preminger, consistente en rodar tomas largas e ininterrumpidas de las escenas enteras, y él dijo: «No me molestaba especialmente. Además, de esa manera podías hacerlo *de principio a fin* y *clavarlo*, y experimentar con ello...»

Aunque el recuerdo que Stewart tenía de escenas y secuencias concretas de sus películas se fue nublando con los años, la última vez que lo vi en persona, a los ochenta y seis años, recordaba nítidamente las dificultades que había tenido con la escena del café en la sublime *El bazar de las sorpresas* (1940), de Lubitsch. Evidentemente, el complicado y crucial diálogo entre él y Margaret Sullavan le causó muchos problemas, y fueron necesarias varias tomas para que saliera bien. Según él, Lubitsch «te decía exactamente cómo quería que lo interpretases, pero por supuesto, tenías que hacer que eso funcionase en tu caso, y a mí me dio muchos problemas. Es curioso, puedo acordarme de *eso*, y no puedo recordar la mitad de todo lo que rodé en mi vida».

El caso es que se decía que él había estado enamorado de Margaret Sullavan. Quizá ella fuera para Stewart «la chica que se escapó». Hicieron otras tres películas juntos, y siguieron siendo buenos amigos hasta la trágica y temprana muerte de ella, poco después de que él se casara con Gloria. Su amistad con Fonda perduró incluso a pesar del hecho de que Fonda y Sullavan estuvieron casados, no muy felizmente, durante un tiempo.

La relación con Fonda era bastante irrespetuosa, los dos se metían mucho el uno con el otro, lo que se extendía a lo que Jimmy decía de Hank cuando no estaban juntos. Yo nunca llegué a tener demasiada confianza con Fonda, pero solía preguntarle a Jimmy por su amigo. En una ocasión, contestó con una falsa irritación, que «Fawnda» estaba rodando una película en Europa (*Miércoles de ceniza*), en la que interpretaba al marido de Elizabeth Taylor. «Bueeno», resumió, «¡*eso* sí que es una gilipollez!» En teoría, aquello debía significar que él sentía envidia, pero por supuesto ahí estaba la gracia, porque Jimmy no lo decía en serio para nada, y se alegraba de que Hank estuviera trabajando. Todo aquello se dejaba entrever en los matices de su forma de hablar, en la sutil entonación en la que naturalmente Stewart era un verdadero maestro.

Y era capaz de hacerlo no sólo en los relativamente breves fragmentos que componen las películas, sino también en un montaje teatral de dos horas y media. En la segunda mitad de los setenta, cuando Jimmy tenía sesenta y muchos años, le vi interpretar a Elwood P. Dowd en *Harvey*, en el West End de Londres, y estuvo absolutamente genial. Stewart siempre pensó que podía hacerlo mejor de lo que lo hizo en la mediocre versión cinematográfica de 1950 de la conocida obra teatral sobre un hombre cuyo mejor amigo es un enorme conejo invisible, y por eso volvió a trabajar en la obra varias veces a lo largo de su carrera, empezando por los escenarios neoyorquinos (en sustitución del primer Elwood de Broadway, Frank Fay), y más tarde en una versión televisiva no demasiado buena junto a Helen Hayes. Entre medias estuvo la versión londinense, y a Stewart siempre le pareció que allí era donde mejor había desempeñado el papel. Tenía razón.

El resto del reparto y el montaje eran tan buenos como solía ser habitual en Londres, pero Jimmy se metió al público en el bolsillo como un coloso. Se lo dije después de la obra, en su camerino, y se lo repetí cuando cenamos juntos otra noche en el restaurante del Connaught Hotel.

Le dije que seguía pareciendo igual de enorme en la pantalla que en el escenario, que seguía reteniendo sus proporciones épicas, y aún así resultaba más real que nunca. La interpretación había sido perfectamente adaptada a las dimensiones del teatro, y seguía teniendo tanto la habitual y sorprendente sensación de intimidad como su inteligente y espontánea frescura. Había partes que obviamente eran de su propia cosecha y que arrancaron grandes carcajadas, carcajadas que sólo Jimmy Stewart era capaz de conseguir, porque se aprovechaba de la familiaridad que el público tenía con él. Cuando le preguntaban por la altura del invisible e imaginario Harvey, Stewart conseguía prolongadas risas elevando su mano para indicarlo, tanteando varias veces hasta considerar que era exacto. En otro momento, consiguió el mismo efecto al caerse de culo, al resbalarse desde un banco hasta el suelo. El público se volvió histérico.

Ciertamente, aquella se cuenta entre el puñado de geniales interpretaciones estelares que he visto sobre un escenario.

En la cena en Londres, Jimmy estuvo muy gracioso, pero parecía sentirse bastante solo. Gloria estaba en un safari en África con algunos de sus hijos. Era algo que solían hacer juntos muy a menudo, pero en aquella ocasión él había tenido que perderse el viaje. Parecía contento de tener compañía (yo estaba con Cybill Shepherd), e indudablemente disfrutó haciéndola reír. Su ropa de tweed, al estilo de la Ivy League[3], encajaba perfectamente con la tradicional atmósfera británica del Connaught. Su suite, que pude ver brevemente, era pequeña, pero todas las habitaciones del Connaught lo son. No se mostró en absoluto presuntuoso, sino educado e ingenioso.

En la segunda mitad de los ochenta, acompañé a Stewart a Washington, D.C., y estuvimos en el Senado. Fue una extraña versión en la vida real de *Caballero sin espada*, y lo tristemente irónico de aquello fue que estaba en la capital del país para ver si los senadores podían aprobar alguna clase de legislación que impidiese el coloreado de películas en blanco y negro; películas como *Caballero sin espada* y *¡Qué bello es vivir!* Jimmy y Burt Lancaster estaban allí en representación de la Screen Actors Guild, y yo por la Directors Guild. Lancaster se entrevistó casi siempre en solitario, pero Jimmy y yo lo hicimos juntos la mayoría de las veces. En aquella época él estaba a punto de cumplir ochenta, y ciertamente ya no era tan ágil como antaño, pero tenía un paso firme y nada lento. Allí estaba, en los pasillos del Senado, como en la película, y la gente salía de vez en cuando de sus despachos para verle o saludarle a medida que se corría la voz de que andaba por allí.

En los despachos de los senadores, pude ver a Jimmy, con el sombrero literalmente en la mano, su gabardina bajo el brazo (era invierno), pedir ayuda para impedir que el trabajo que había realizado durante toda su vida fuera destruido. Explicó cómo el coloreado resultaba un fenómeno preocupante, y que alteraba gravemente las interpretaciones, la iluminación, todo aquello a lo que el director, los actores y los guionistas habían dedicado tanto tiempo. «¡Simplemente pintan por encima!» Hizo un gesto de rechazo con la cabeza y, ayudándose de pausas muy elocuentes y de la característica intensidad de Jimmy Stewart, dijo: «Es... es simplemente... es... *¡terrible!*» En algunas ocasiones yo me dedicaba a exponer los argumentos principales (para que Jimmy pudiera recuperar el aliento), y entonces él soltaba, para terminar de manera devastadora, un «Es... es simplemente... *terrible*».

Todos los senadores parecían estar de acuerdo, si no directamente indignados o verdaderamente preocupados por el asunto, pero se alegraron de poder conocer a

---

3 Conjunto de prestigiosas y elitistas instituciones de enseñanza, entre las que se encuentran las universidades de Harvard, Yale o Princeton (N. de la T.)

Jimmy Stewart en persona, y un par de ellos hasta le pidieron su autógrafo (para sus mujeres y sus hijas, por supuesto). Lancaster, Stewart y yo fuimos al programa de Larry King en la CNN para hablar del tema. Yo escribí un pequeño manifiesto. Lancaster aprovechó al máximo sus propios recursos, recurriendo a gestos manuales y a sus dientes a lo largo de varios apasionados y sólidos párrafos, y Jimmy lo remató con un «¡Es... es simplemente... es... *¡terrible!*»

Con el tiempo, los medios llegaron a cargar con bastante fuerza contra el coloreado (todo el mundo estaba básicamente de acuerdo con Jimmy), y además, Orson Welles aprovechó su contrato original con la RKO para dar al traste con las intenciones de Ted Turner de colorear *Ciudadano Kane*. Todo aquello dio como resultado el rechazo del coloreado. De todas maneras, como sigue resultando complicado vender DVD o vídeos en blanco y negro, que fue lo que suscitó la estúpida idea en primer lugar, no hay ninguna garantía de que la cosa no vuelva a resurgir.

Stewart podía ser un poco frío cuando no aprobaba algo, o cerrarse en banda una vez que se decidía sobre un asunto. Recuerdo una conversación no demasiado agradable que tuvimos cuando yo le pregunté acerca de su disponibilidad para una película. Él me dijo, de manera bastante seca, que se había retirado, y que ya no trabajaba en el cine. Lo repitió, y pareció regocijarse ligeramente cuando yo le dije que lamentaba que así fuera. Obviamente era un asunto bastante peliagudo, pero él dejó claro que no tenía intención de cambiar de idea, y de hecho no volvió a actuar, a excepción de un par de doblajes. Claro que, por aquella época, había sufrido la humillación provocada por el rápido fracaso de dos programas de televisión protagonizados por él (uno cómico: *The Jimmy Stewart Show*, 1971-72; otro dramático: *Hawkins*, 1973-74). El hecho de que ninguno de los dos fuera realmente lo que el público quería de él, ni suficientemente buenos para él, tuvo mucho más que ver con su fracaso que con una indiferencia hacia Stewart por parte del público. Sencillamente no había ningún estudio que pudiera ayudarle a mantener vivo al personaje a su edad, y además, desde los sesenta, el atractivo comercial en Estados Unidos ha ido pasando cada vez más rápidamente a la juventud.

Así pues, en 1994, cuando visité a Gloria y a James Stewart por última vez, él había hecho, en los catorce años anteriores, exactamente un doblaje para una película de animación estrenada tres años antes, y dos años antes de eso había publicado un libro ("Jimmy Stewart and His Poems"). Por supuesto, estaban también sus apariciones en el programa de Jimmy Carson (que fue lo que llevó a la publicación del libro, porque era allí donde leía de manera desternillante los a menudo divertidos versos) y en muchas ceremonias honoríficas: el Premio por toda su trayectoria profesional del American Film Institute en 1980, el Kennedy Center Honors en 1983, el Premio Especial de la Academia en 1985, la Medalla de la Libertad (la mayor distinción a un civil en Estados Unidos), en 1985, y el Film Society of Licoln Center

Tribute en 1990. También aparecieron varias biografías y libros de fotografías sobre su vida, retrospectivas por todo el planeta, y al menos dos o tres especiales televisivos enormemente cariñosos y laudatorios sobre su carrera y su vida, uno de los cuales se tituló *Jimmy Stewart: A Wonderful Life*[4]. Aquella tarde de finales de invierno en Beverly Hills, tan sólo unos meses antes de la muerte de Gloria, y poco más de tres años antes de la de Jimmy, cualquiera que les hubiese visto habría pensado que sería al contrario: Jimmy parecía debilitado aunque tranquilo, mientras que Gloria parecía fuerte pero nerviosa.

De hecho, nunca antes había visto a Gloria tan nerviosa. Normalmente, ella era el alma de la fiesta. Jimmy podía ser más tranquilo y reticente, pero Gloria siempre estaba ahí, brillante, valiente, directa, insistiéndole para que contase una historia. Pero no aquel día. En sus palabras había un sentido oculto y amargo, pero por aquel entonces yo no podía darme cuenta. En un momento dado, Jimmy se inclinó hacia delante en el sofá para dejarse caer después sobre los cojines y decir, exasperado: «No me *encuentro* bien». Gloria apenas levantó la vista, y dijo algo que sonó brusco e impaciente, aunque maquillado con sentido del humor, de manera que pareció que no era precisamente la primera vez que Jimmy se sentía así. Nunca la había visto cortarle de manera tan tajante, y no cabe duda de que ella no estaba bromeando. Él no se lo tomó mal, pero no volvió a quejarse. Más tarde, se puso a buscar un libro que estaba leyendo y que no sabía dónde había dejado. Gloria le dijo exactamente dónde estaba, pero denotando cierta impaciencia. El libro, una vez que lo hubo encontrado (donde ella había dicho) resultó ser una de esas populares biografías sobre él mismo que básicamente repasan su carrera, película a película, de la manera más rudimentaria, mezclando citas de lo que la prensa dijo en el momento del estreno y algo de prosa. Dijo que le servía para recordar algunas de las películas en las que había trabajado. Gloria confirmó que Stewart no era capaz de recordar mucho sobre sus films, y que probablemente yo los conocía mejor que él.

Ambos tomaron un par de vasos de vino blanco mientras estuve allí. Jimmy abrió la botella nada más llegar al salón, sobre las cinco de la tarde. Gloria me había recibido cariñosamente, y después de eso había convencido a Jimmy para que sacase las bebidas lo antes posible. A Jimmy aquello le pareció una buena idea, y así lo hizo, diciendo: «¡Normalmente esperamos hasta las seis!» El ritual de la primera copa parecía ser un evento diario gratamente recibido. Cuando les pregunté por sus hijas gemelas, Gloria dijo que a las dos les iba bien, sobre todo teniendo en cuenta que las dos habían tenido bastantes problemas con el abuso de sustancias estupefacientes.

---

4 En referencia al título original de *¡Qué bello es vivir!, It's a Wonderful Life* (N. de la T.)

Jimmy parecía algo sorprendido de que Gloria hubiese comentado de manera tan natural algo tan personal delante de mí, pero entonces le siguió el juego e hizo una especie de chistecillo macabro refiriéndose a la afición de ambos a la bebida. Ninguno de los dos se había mostrado nunca tan franco conmigo, y aquello me llevó a hablar del tiempo que hacía que los conocía. Hubo varias risas, y los ánimos de Jimmy parecieron elevarse mucho una vez que se hubo bebido medio vaso. Hablé bastante de mi admiración por River Phoenix, que había muerto recientemente, y ellos se compadecieron, mostrándose de acuerdo en que había sido una trágica pérdida, y hablaron de la insidiosa y dominante presencia de las drogas en el mundo. La mayor parte del tiempo, Gloria se limitó a escuchar con más o menos atención y a mediar en nuestra conversación, pero no dijo mucho. Finalmente, yo me levanté para marcharme, abracé a Gloria para despedirme y le di las gracias. Ella le dijo a Jimmy que me enseñase el jardín cuando saliéramos, y se despidió con la mano, todavía con una extraña expresión de preocupación.

Salimos al extenso jardín (que fue creado demoliendo la casa contigua de Roxbury Drive y expandiendo la suya, que ya era bastante grande) y Jimmy, por aquel entonces de bastante buen humor, empezó a contar una de sus largas y divertidas anécdotas, que me relató mientras atravesábamos el precioso jardín de plantas y flores de Gloria, haciendo un par de paradas, hasta llegar de vuelta a la puerta principal.

La historia trataba de la única ocasión en que había llevado a Katharine Hepburn en avión. Ella había ido a verle durante el rodaje de *Historias de Filadelfia* y le había dicho, en su característico tono lacónico: «Tú *vuelas*». Mientras me lo contaba, Jimmy recreó su sensación de sorpresa, cómo había mirado a su alrededor, mirado arriba y abajo antes de decir, algo dubitativo, y acompañándose de un gesto con el que expresar que no se trataba de nada especial: «Sí...» Con el mismo tono militar, Hepburn le dijo entonces que quedarían a la mañana siguiente, a las 07:30h, en el aeropuerto de Santa Mónica (que era donde Stewart solía guardar su pequeño avión). A él le faltó cuadrarse. Me dijo que ella le producía un verdadero pánico, lo que sin duda era una exageración para mejorar el relato, pero que resultaba desternillante con aquella manera que Stewart tenía de cosquillearte con un montón de matices en sus palabras, gestos y tartamudeos. Todo parecía tener mucho más significado de lo que decía realmente, y olfateaba sagazmente para desenmascarar cualquier ejemplo de falsedad o pomposidad. En persona, todas las historias de Stewart tenían un punto satírico.

La historia de Hepburn prosiguió con la llegada puntual de Kate. Más tarde, una vez en el aire, ella aparecía constantemente por encima de su hombro para preguntarle insistentemente por qué hacía cada cosa. «¿Por qué *haces* eso?» Pacientemente, él intentaba explicárselo. «¿Por qué?» Otra paciente explicación. Accionaba un

interruptor. «¡¿Por qué has hecho *eso*?!» Más explicaciones educadas, cada vez más divertidas. Finalmente, aterrizaron, ella se bajó, le dio las gracias, y nunca más volvió a hablarle de volar. «Porque voló mucho con Howard Hughes», explicó; sugiriendo de manera autocrítica y con unas connotaciones taimadamente sexuales, que obviamente, Stewart no podía compararse con Hughes. Sonriendo, me abrió la puerta cuando terminé de reírme y le hube dado las gracias por su hospitalidad. Le dije que esperaba que se encontrase mejor. «Oh, estoy bien», dijo. Yo me despedí con la mano mientras él cerraba la puerta, todavía sonriente cuando me dirigí hasta mi coche. Aquella fue la última vez que lo vi o hablé con él. Más tarde, me pregunté varias veces si, cuando él volvió adentro, Gloria le habría contado lo que había pasado en el médico, o si había esperado hasta que la posibilidad de que fuera cáncer se hubiera confirmado. De cualquier manera, mi breve visita fue probablemente una de las últimas tardes apacibles en la vida de Jimmy.

En julio de 1997, yo estaba en casa de un amigo en East Hampton, cuando me llamaron del programa de Charlie Rose para preguntarme cuál había sido mi reacción y si quería hacer algún comentario sobre la muerte de James Stewart. Así fue como me enteré de que había muerto. Conmocionado, les pedí que me volvieran a llamar más tarde. Asociaba muchas cosas con el nombre Jimmy Stewart, que conocía desde que tenía cinco años, y que había encantado a mis padres. Uno de los recuerdos que más vívidamente vinieron a mi mente fue lo amable que había sido con mi hija pequeña Sashy en el banquete de bodas de Sean Ferrer, el hijo de Audrey Hepburn. Por aquel entonces ella sólo tenía catorce años, pero habiendo crecido en nuestra casa, había visto un montón de películas de James Stewart, y era su actor favorito, así que supuso mucho para ella el que se lo presentase aquella noche. Ella le mostró su admiración de manera tan entusiasta que a Jimmy pareció conmoverle. Ella comentó con gran detalle algunas de sus películas, y él le dio las gracias profusamente, y le dijo que para él significaba mucho que alguien tan joven estuviera tan familiarizado con su trabajo y que le gustara tanto. Entonces Sashy se echó a llorar, le dio de nuevo las gracias por todas sus películas, y le dio un beso en la mejilla. Él sonrió cariñosamente.

Más tarde, la novia y el novio protagonizaron el primer baile de la noche, al que sólo se unieron la madre de este último, Audrey Hepburn, y el que sería su pareja de baile para la ocasión, Jimmy Stewart. Gloria estaba allí, y bailó con él después, pero por motivos románticos y dramáticos (aquello no dejaba de ser una ceremonia de Hollywood), la pareja estelar de la noche fue la formada por Stewart y Hepburn. Sin duda, fue un momento memorablemente intenso, mítico: dos de los últimos iconos del cine, que nunca protagonizaron juntos una película (*pero deberían*, pensaba uno al verlos), ambos altos, esbeltos y gráciles, bailando con las mejillas pegadas al ritmo de una lenta canción, bajo una tenue luz. Algo propio de las pelí-

culas perdidas de James Stewart, aquellas que nunca hizo una vez que el sistema se vino abajo. Pero la maravillosa obra que dejó tras de sí (la conmovedora secuencia final de *De entre los muertos* sería suficiente para inmortalizarlo), está entre las mejores labores interpretativas que hizo nadie en todo el siglo XX.

CAPÍTULO 12
JOHN WAYNE

John Wayne y yo nos conocimos en 1965, cuando él estaba rodando una película en lo que antiguamente eran los estudios Old Tucson, en Arizona. La película era *El Dorado*, de Howard Hawks. Pasé allí más de una semana, observando ávidamente como Wayne, Hawks, Robert Mitchum y James Caan, entre muchos otros, trabajaban en una especie de secuela no oficial de la popular colaboración de Hawks y Wayne *Río Bravo*, realizada seis años antes. El primer día que estuve allí estuvieron rodando de noche, y necesitaron más tiempo de lo normal para iluminar uno de los planos, por lo que Wayne (a quien el propio Hawks me había presentado, y que sabía que John Ford más o menos me «aceptaba») se pasó una hora hablando conmigo del proceso cinematográfico y de varios directores. Cuando finalmente lo llamaron para una escena, él dijo, animado: «Vaya, no ha estado mal hablar sobre... *¡cine!* Por Dios, ¡lo único de lo que la gente me habla últimamente es de política o de cáncer!»

Casi cuarenta años después, a principios del siglo XXI, y veinte años después de su muerte, en una encuesta pública sobre cuál era la estrella de cine más popular de la historia, Duke Wayne ocupaba el primer puesto. Aquello se basaba exclusivamente en su labor interpretativa en el cine, y de ninguna manera en sus inclinaciones políticas o en el cáncer. Sin embargo, durante su vida hubo demasiadas personas que o bien apoyaron o criticaron a Wayne a causa de su conservadurismo político, algo que me sigue pareciendo igual de inconsistente que en el caso de la gente encargada de las estrellas de Hollywood Boulevard, que se negaron (durante mucho tiempo) a incluir el nombre de Charlie Chaplin por sus ideas izquierdistas. Ninguna postura política de un actor importa demasiado en lo que se refiere a su labor creativa y a su legado artístico. Hoy en día, no recordamos a Wayne por haber ganado su primera batalla contra el cáncer de pulmón (o por haber perdido trágicamente la segunda), ni por apoyar a ciertos candidatos políticos del país, ni siquie-

ra por haber participado en un puñado de mediocres películas anticomunistas de los años cincuenta (el país entero estaba fuera de control por aquella época, ¿Por qué echarle la culpa a Duke?).

Wayne sigue siendo reconocido como un popular intérprete de marcado carisma y eficacia, cuyas cualidades únicas y limitado pero expresivo talento fueron explorados y aprovechados por al menos cuatro artistas clave del cinematógrafo estadounidense (Ford, Hawks, Raoul Walsh y Allan Dwan), y que además han enriquecido la obra de una serie de directores con distintos grados de habilidad (desde Cecil B. DeMille, Tay Garnett y William Wellman a Henry Hathaway, Nicholas Ray y John Farrow; y en una ocasión, por extraño que parezca, Josef von Sternberg). Durante casi treinta años en la lista de los diez actores que más recaudaban en taquilla (además de otros veinte previos como un actor protagonista bastante popular), el personaje que Wayne fue perfilando había alcanzado unas proporciones tan míticas incluso antes de su muerte, que por aquel entonces hasta el más miope de los espectadores y de los críticos se habían dado cuenta. Confirió a cada nueva película (ya fuera buena o mala) una poderosa evocación del pasado (el suyo y el nuestro), que completaba la obra en cuestión con una complejidad que podía ir más allá de las propias cualidades de ésta. Aquello era lo que definía realmente a una gran estrella del cine de la edad dorada.

Hay un momento en *Río Bravo* (que, en mi opinión, supone la interpretación más inolvidable de Wayne), en el que él baja por las escaleras de la cárcel y oficina del sheriff en dirección a un grupo de hombres que se aproximan a caballo. Hawks encuadra el plano desde atrás (Wayne se aleja de la cámara con paso lento y despreocupado, con su característica forma de andar, tambaleándose ligeramente pero con elegancia), y la imagen se prolonga unos instantes para que podamos disfrutar de esta figura clásica, familiar, inconfundible desde cualquier ángulo, el Hércules estadounidense del siglo XX, que se mueve en un mundo de ilusión que ha conquistado sin ninguna duda.

Una de las cosas que mejor nos muestran cómo era Wayne en un plató (y sin duda una de las más entrañables), era la forma en que él mismo seguía disfrutando con ese mundo. Los mismos estudios de Old Tucson, en donde Wayne rodó tantas veces, fueron construidos para crear ilusiones. Estaban justo a las afueras de Tucson, Arizona, y consistían en una compleja y laberíntica ciudad del viejo oeste, con varias calles edificadas especialmente en 1939 por los estudios Columbia para un *western* épico hace tiempo olvidado, *Arizona*. Hawks y Wayne rodaron allí la totalidad de *Río Bravo* y *El Dorado*, al igual que se hizo con innumerables *westerns* antes y después (hasta que fue destruido en un incendio).

Durante una semana en los estudios Old Tucson, pude ver a Duke jugueteando con su revólver de seis tiros cuando no estaba rodando, o con aquel rifle de repeti-

ción que a menudo llevaba en las películas (como el mismo Wyatt Earp le había contado a Ford que había hecho en la vida real) con el mismo entusiasmo de un niño y su juguete nuevo. Siempre estaba preparado, siempre listo, no se iba a su caravana entre tomas (como hacían Mitchum y Caan, y como hacen la mayoría de las estrellas, lamentablemente). Wayne disfrutaba claramente observando el proceso; le encantaba el equipo, la atmósfera. Para Duke Wayne, aquello era el hogar. Lo cierto es que se había pasado la mayor parte de su vida en platós de cine, rodando a menudo cinco o seis películas al año.

La envergadura y longitud de la carrera de Wayne han resultado imposibles de igualar desde que el sistema de estudios original desapareció hace cuarenta años. Cada vez se hacen menos películas, y el público es por lo tanto incapaz de adquirir la familiaridad que provoca una exposición repetida a las personalidades que solían caracterizar a las estrellas de antaño (lo que explica por qué tantas de las estrellas de hoy en día empezaron con la intimidad semanal de las series de televisión, desde Clint Eastwood a Tom Hanks). Mientras que una estrella contemporánea tiene suerte si consigue estrenar dos películas en un mismo año, el público de los años treinta o cuarenta podía ver a Cagney, a Bogart, a Gable o a Tracy en la pantalla grande cuatro, cinco, e incluso seis veces al año.

Wayne ya había protagonizado unos cien *westerns* de serie Z en los diez años anteriores a que Jack Ford lo salvara de la rutina de Monogram y Republic[1] en 1939, con *La diligencia*. Por supuesto, Ford llevaba recurriendo a sus servicios en diversas películas doce años antes de aquello. Wayne jugaba al fútbol americano en la USC (Universidad de California del Sur). Su nombre era Marion Michael Morrison, y solía ir a los estudios de cine en verano en busca de trabajo. En 1927, Ford le contrató como ayudante de decorado y cuidador de gansos en los estudios de Fox para *¡Madre mía!* Más adelante le concedió pequeñas escenas, papeles cortos en otras películas mudas y de principios del sonoro. Entre ellas, *Legado trágico* (1928), en la que Ford se rió por primera vez a costa del tamaño de Wayne, cuando un joven Duke destacaba entre la multitud, y finalmente acaba estrellándose contra una valla en su inocente entusiasmo. En la temprana película sonora de Ford, *El triunfo de la audacia* (1929), Wayne pronuncia (con su característico estilo) su primera frase, echándole una reprimenda a un cadete novato: «¿Qué hacen en las películas, señorito?» (La respuesta era: «Se meten mano»). En 1930, Raoul Walsh decidió que le gustaba tanto la manera de caminar y de comportarse de Marion M. «Duke» Morrison que le dio un papel con su nuevo nombre (Walsh le ayudó a decidirse por

1 Monogram Pictures fue la productora cinematográfica que más westerns realizó en la historia (cerca de un millar), y que más tardo pasó a llamarse Republic Pictures, tras su fusión con otras compañías (N. de la T.)

«John Wayne»), como el protagonista de una película romántica (algo poco habitual para un novato), una costosa producción sonora llamada *La gran jornada*. En su día fue un estrepitoso fracaso de taquilla, aunque lo cierto es que la película no está nada mal. La primera vez que la vi fue cuando proyecté otros dos populares y oscarizados *westerns* de la misma época aplaudidos por la crítica, *En el viejo Arizona* (1929) y *Cimarrón* (1931), y la película de Walsh y Wayne era infinitamente superior (las otras dos son prácticamente insoportables).

Desde el principio, con aquella película de Walsh, Wayne mostraba una atractiva naturalidad, lo que le bastó en los innumerables *westerns* de mala calidad en que trabajó tras el fracaso de *La gran jornada*, y hasta que *La diligencia* de Ford le devolvió finalmente el respeto que se merecía. Incluso entonces, hicieron falta otros diez años de películas de Wayne para dar con el personaje que verdaderamente lo inmortalizaría: el tosco, duro, a menudo desconsiderado, a menudo malhumorado, en ocasiones sentimental, pero siempre incorregible y solitario viejo al que interpretó por primera vez cuando él mismo era todavía bastante joven, en el primer *western* mítico de Howard Hawks: *Río Rojo* (1948).

Hasta ese momento, todas sus grandes películas habían sido junto a Ford (*La diligencia*, *Hombres intrépidos*, *They Were Expendable*, *Fort Apache*), y otra con Walsh (*Mando siniestro*), pero todos sus papeles habían sido afables y decentes protagonistas (no exentos de encanto e interés), aunque definitivamente sin la complejidad y profundidad de sus personajes posteriores. Después de *Río Rojo*, que resultaría insuperable, Ford eligió a Wayne para el papel de un hombre aún más viejo (aunque más amable y honrado) en *La legión invencible* (1949). Pero el personaje de Wayne ya había quedado establecido, y la de Ford fue la primera de muchas variaciones sobre el mismo modelo, un personaje que envejecía y se volvía más profundo a medida que el propio Wayne y sus dos directores favoritos se envejecían y se volvían más profundos en su arte. A esto siguió una lista de películas admirables: con Hawks, la discretamente revolucionaria *Río Bravo*, y la jovialmente romántica *¡Hatari!*, situada en África, además de la versión más oscura de *Río Bravo*, *El Dorado*. Con Ford, un conjunto más diverso y progresivamente más complejo de tesoros de las décadas de los cincuenta y los sesenta como *Río grande* (un ambiguo relato de amor, responsabilidad y paternidad), *El hombre tranquilo* (la película más romántica de Wayne y Ford), *Centauros del desierto* (probablemente la mejor película de ambos), *Escrito bajo el sol* (la más incomprendida), y *El hombre que mató a Liberty Valance* (la gran obra maestra final, con la misma aparente simplicidad que un grabado clásico).

Sus interpretaciones en todas estas películas se cuentan entre los mejores ejemplos de la actuación cinematográfica, y su aportación a cada film es inconmensurable. Sin embargo, ninguna de ellas recibió en su día mayor reconocimiento que

un «y John Wayne realiza su sólida labor habitual», o ni siquiera eso. La Academia lo eligió como candidato para un Oscar en tan sólo dos ocasiones: la primera por la excelente *Arenas sangrientas* (1949) de Allan Dwan, una eficaz y arquetípica película de marines al estilo John Wayne, no comparable sin embargo a las de Ford o Hawks. De todas formas, recuerdo que la repentina muerte de Wayne a manos de un francotirador al final de la película fue la primera conmoción real (y una de las más duraderas) que sufrí en el cine. La razón por lo que aquello me produjo tal efecto a los diez años, así como a millones de personas de otras edades, fue porque ya entonces se aceptaba que Wayne era indestructible. De hecho, *Arenas sangrientas* fue la primera de las tres únicas películas en las que Wayne muere. Aún así, no fue hasta veinte años después, cuando se puso un parche en el ojo, se metió en la piel de un borracho y básicamente se limitó a autoparodiarse en *Valor de ley*, la gente no empezó a pensar que estaba actuando. Y gracias a esta exagerada interpretación, Duke Wayne consiguió su segunda candidatura y finalmente ganó el Oscar.

La cualidad innata de las estrellas de cine, que consiste en eliminar inmediatamente cualquier falta de credibilidad por parte del público (algo que hombres como Wayne, Jimmy Stewart o Henry Fonda aportaban de manera natural cada vez que aparecían en una escena) es un logro que generalmente resulta tan poco evidente que la mayoría de la gente se cree que no están ni siquiera actuando. Para mucha gente, actuar significa poner un acento falso, colocarse una nariz postiza y ser muy emotivo. Aunque Paul Muni realizó su mejor interpretación cinematográfica en *Scarface, el terror del hampa*, de Hawks, se convirtió en «el señor Paul Muni» (literalmente, así era como figuraba en cartel), con la teatral afectación de sus Pasteur, Zola y Juárez, en las respectivas películas biográficas de Warner Brothers. Bogart era inimitable como Bogart en varias películas, pero el *establishment* está empeñado en recordar por encima de todas ellas las interpretaciones más «actuadas» de *El tesoro de Sierra Madre, La reina de África* y *El motín del Caine*. Una carrera construida a base de ese tipo de papeles, por otra parte, habría cosechado quizá mayor número de premios, pero sin duda no habría producido ningún culto a Bogart como el que existe actualmente. Igualmente, John Wayne llevaba a cabo sus mejores trabajos precisamente cuando se limitaba a ser lo que llegaría a conocerse como «John Wayne».

Y tras cuarenta años en el cine, Duke estaba más entusiasmado con su trabajo que la mayoría de los que estaban empezando. Le gustaba trabajar también con nuevos actores, y se prodigaba en sus consejos; aquéllos que no permitían que su ego les estorbase podían aprender un buen puñado de trucos. Y todo libre de cualquier matiz de pomposidad o presunción. De hecho, siempre parecía sentirse verdaderamente sorprendido, cuando no avergonzado, ante los elogios. Sin ambigüedad alguna en sus palabras, Hawks me había dicho que «cuando tienes a alguien tan

bueno como Duke», resultaba «muy fácil rodar buenas escenas» porque ayudaba e inspiraba a todo el mundo.

Wayne era también un rico narrador, que adornaba sus historias con abundantes improperios y blasfemias. Cuando uno conversaba con él, éstos salían de su boca constantemente. Todo era «maldito», había muchas «mierdas» y «putas». En un momento dado, me estaba explicando cómo había resuelto una discusión con John Huston. Me agarró del cuello de la camisa y echó su puño hacia atrás como si fuera a golpearme, diciendo: «Agarré a ese hijo de puta por el...» De repente, su cara estaba pegada a la mía, apretando los dientes con fiereza. Evidentemente, en la única película en la que Huston y Wayne trabajaron juntos, *El bárbaro y la geisha* (1958), no se llevaron bien. Wayne estaba recreando el momento culminante de su relación cuando me encontré aquel inesperado «primer plano» de Wayne. Me reí y dije: «¡Caramba!» Entonces Duke se rió, asintió con la cabeza y me soltó. «Lo siento», dijo, «ese tipo me pone realmente de los nervios». Es difícil describir el impacto de aquel momento. Hay que tener en cuenta que Wayne era tan grande físicamente como parecía en la pantalla, más de un metro noventa, de hombros anchos, pies pequeños y manos grandes. Cuando estrechamos las manos, sentí como si la mía desapareciese dentro de la suya.

En un rodaje de Howard Hawks, todo el mundo lo llamaba «Señor Hawks», hasta Wayne. Sólo en las conversaciones privadas se usaba el nombre. Hawks era el director más tranquilo que he visto, y aún así siempre tenía el control absoluto de la situación. Durante el rodaje de *El Dorado*, pude ver y escuchar frecuentemente a Wayne dando algún que otro consejo sobre dirección al resto de los actores. Le explicaba a Jimmy Caan como hacer esto o lo otro. A Caan parecía molestarle más que a Hawks. Cinco años más tarde, pude ver a Hawks y a Hollywood en un plató durante su última (y peor) película juntos, *Río lobo*, y tuve ocasión de observar cómo Wayne dirigía a Chris Mitchum (el hijo de Robert), explicándole cómo coger una silla o un arma, girándose después todo el rato hacia Hawks y diciendo: «¿No es cierto, señor Hawks?» Y Howard, de pie en la penumbra, más allá del decorado, respondía: «Así es, Duke». Durante uno de los descansos, finalmente pregunté a Hawks si no le importaba que Duke dirigiese a los actores de aquella manera. «Oh, por Dios, no», dijo Hawks. «Duke y yo hemos hecho muchas películas juntos, él sabe lo que a mí me gusta. Sencillamente me ahorra el esfuerzo». Como Wayne decía, una de las cosas que recordaba con más orgullo fue cómo Hawks había dicho a la prensa que no podría haber hecho *Río Rojo* sin John Wayne.

A menudo se decía que Wayne también tenía tendencia a prodigarse en sus consejos con algunos de los jóvenes directores a los que contrataba, pero evidentemente, a ellos tampoco parecía importarles demasiado, puesto que al menos los dos que se me ocurren trabajaron con él constantemente. Quizá se sintieran totalmente

intimidados, o quizá se dieran cuenta de que sus interferencias eran el resultado de su sabiduría y de una verdadera pasión por su trabajo, más que de un deseo de meterles miedo (de todas formas, las dos películas en las que Wayne figura como director, *The Alamo* y *Boinas verdes*, difícilmente se cuentan entre las mejores que hiciera).

En 1967 y 1968, estuve un par de veces en casa de Wayne en Newport Beach, California, preparando y rodando una entrevista con él para un documental que el American Film Institute (en colaboración con la California Arts Commission) me había encargado, sobre John Ford. Cuando, al terminar, Duke me acompañó a mi coche, me llevó por un atajo a través de su enorme garaje. Al entrar allí, me encontré un verdadero mar de latas de película de 35mm (grandes cajas de metal, de forma octogonal, construidas especialmente para guardar los pesados rollos de 620 metros de película, con dos o tres rollos en cada caja). Así era como las películas se habían transportado y almacenado siempre. De pronto me encontré frente a las copias originales de un montón de películas antiguas de John Wayne; la mayoría latas que parecían completamente nuevas, etiquetadas escuetamente: «RÍO ROJO», «EL HOMBRE TRANQUILO», «ARENAS SANGRIENTAS», «RÍO BRAVO», «LA LEGIÓN INVENCIBLE», etc.

Siendo un apasionado del cine, aquello me produjo cierto mareo. Dije algo así como «¡Dios santo, Duke! ¡¿Tienes copias en 35 mm de *todas* tus películas?!» «No, pero casi. Ha sido una parte de mis contratos desde hace mucho tiempo... El estudio tiene que darme una copia del negativo original», dijo él. En mi cabeza se hizo la luz. Eché un vistazo y pude ver cerca de donde yo estaba una copia con la etiqueta «LA DILIGENCIA». Como sabía que el negativo original de aquella película se había perdido o había sido destruido, estaba nervioso. «¿Esa copia de *La diligencia* es del negativo original?» «Creo que sí. Me parece que ni siquiera ha sido proyectada», dijo Wayne.

Para los aficionados al cine aquello era una maravillosa noticia, porque, como le dije a Wayne, su copia (que resultó estar en perfecto estado) podía ser usada para crear un nuevo negativo, dando un resultado mejor de lo que se había visto nunca. Si estaba dispuesto a donar su copia de *La diligencia* a una organización sin ánimo de lucro como el American Film Institute, le dije, podría resultarle bastante rentable como deducción de impuestos. Una vez que se hiciera un nuevo negativo, él podría recibir una nueva copia. Duke se mostró entusiasmado, especialmente con la parte de los impuestos. Lo que propuse en aquel garaje llegó a buen término, y resulta que así fue precisamente como se salvó *La diligencia*.

El día que fui a su casa con un equipo, mientras instalaban todo en una extensa terraza desde la que se veía la bahía, estuve charlando con Wayne mientras él se colocaba su peluquín frente al espejo de su camerino. Cuando mencioné lo bueno

que parecía, él dijo: «Es bueno, ¿verdad?» Le pregunté si era cierto que a menudo solía dirigir al director Andrew V. McLaglen en sus películas juntos. Wayne dijo que no, pero que por supuesto Andy, el hijo de Victor McLaglen (un magnífico colaborador habitual de Ford), había crecido en los rodajes de Ford y Wayne y había sido contratado por primera vez como director por él mismo. Era cierto que de vez en cuando hacía «sugerencias» a Andy, pero, según dijo Duke, «en un barco sólo hay un capitán. Y cuando Andy es el capitán, él es el capitán». Dejé el tema y me fui a ver cómo iba la instalación del equipo.

Una vez que todo estuvo preparado, Wayne salió y, echando un vistazo a su alrededor, empezó inmediatamente a dar órdenes animadamente. «Moved esa luz un poco hacia allá», dijo, «y poned esa en el lateral. Será mejor que me deis una silla más alta; traed ese elefante de piedra, eso valdrá». Después de hacer esto durante un rato (mi pequeño equipo se había puesto manos a la obra en cuanto dijo la primera palabra), me miró. Yo había estado observándole, y supongo que daría la impresión de que aquello me divertía. Nuestras miradas se cruzaron, nos quedamos así un instante y entonces él sonrió ampliamente. «Oh», dijo, «perdona, Andy...»

PB: *¿Cómo empezaste en el cine?*
JW: Bueno, yo naturalmente estudié a John Ford desde el punto de vista profesional, pero también lo quería. Desde la primera vez que entré en su plató vestido de cuidador de gansos en 1927. Necesitaban a alguien del departamento de *atrezzo* para que impidiese que los gansos se metieran debajo de una falsa colina que tenían para *¡Madre mía!* en la Fox. Me habían contratado porque Tom Mix quería asientos de tribuna para los partidos de la USC, así que nos prometieron puestos de trabajo a Don Williams y a mí y un par de jugadores más. Nos colocaron en el sótano, en el departamento de *atrezzo*, y el trabajo de cuidador de gansos que necesitaba el señor Ford me pareció adecuado. Fui al plató, y él dijo: «Ah, así que tú eres el jugador de fútbol, ¿eh?» Aquello fue por la época en que la USC empezaba a tener equipos de renombre, y todo el mundo empezaba a interesarse por el fútbol. Bueno, el señor Ford había jugado algo al fútbol, y me dijo: «¿Y qué tal se te da colocarte?» Yo me tiré al suelo y me sujeté con las cuatro extremidades; él simplemente me apartó los brazos de una patada y me restregó la cara en el barro blando. Cuando el olor me llegó a la nariz, aquello no eran las verdes praderas de Irlanda, puedes estar seguro. Y entonces dijo: «Está bien, vamos a intentarlo de nuevo». La vez siguiente intentó rodearme, y yo me revolvía y le daba patadas en el pecho; él se cayó de culo. Se quedó allí sentado, y durante un minuto estuvo en el aire la pregunta de si yo tendría algún futuro en el negocio del espectáculo. En aquel momento no me di cuenta de la importancia de todo aquello. Pero él se lo tomó bien y se

rió como un condenado; todo el equipo se echó a reír. Cuando él se reía, ellos se reían. Esperaban su turno. Pero aquello fue el inicio de nuestra asociación.

¿No tuviste otro encontronazo con Ford en Cuatro hijos *[1928]?*
Oh, sí, por Dios, aquello fue la *siguiente* ocasión en la que estuve a punto de dejar el negocio. Para mí simplemente era un trabajo de verano, no estaba interesado en todo aquello, pero Ford sí que me caía bien. Tenía allí una mujer maravillosa, Margaret Mann, que no había hecho nada antes, y estaba hablando con ella para meterla en situación. Tardó dos o tres horas en conseguir que encontrase el punto adecuado para aquella escena. En ella, el cuarto hijo trae la carta del tercer hijo que ella ha perdido en la guerra. Es otoño, y cuando se abre la puerta, mi trabajo como encargado de *atrezzo* era tirar las hojas de arce, y había un ventilador para que las volase (recuerda que era una película muda). Encendían el ventilador, corría el aire en el plató, se cerraba la puerta y yo podía relajarme. Luego salía y barría las hojas y me preparaba para hacer otra toma. Hicimos aquello una y otra vez, y acabó siendo bastante monótono para alguien que todavía no se interesaba todo lo que debería por el negocio. Así que en una ocasión, abrieron la puerta, el hijo entró, yo tiré las hojas, las hojas entraron volando y yo pensé que la escena se había terminado; te puedes imaginar. El encargado del ventilador lo apagó y yo cogí la escoba, entré y empecé a barrer. Y de pronto levanté la vista y tenía dos cámaras delante de mí... ¡y estaban *rodando*! Y allí estaban, mirándome, el operador de cámara, John Ford, y la esposa del que por aquel entonces era el jefe del estudio. Joder, allí estaba yo. Tiré mi maldita escoba al suelo y salí de allí. Hubo un momento de tensión y entonces, otra vez, él se echó a reír, así que todo el mundo se rió. Dijeron: «¡Vaya hombre!» Allí estaba el heredero serbio del Archiduque Leopoldo, que salía en la película, y un montón de alemanes, así que pusieron una marcha militar y me llevaron por todo el plató, y entonces me llevaron ante el Archiduque, y me obligaron a hacer una reverencia, y él me colgó la Cruz de Hierro. Entonces me llevaron ante Ford de nuevo, y él me hizo agacharme y me dio una patada en el culo. Y *entonces* me echaron del plató, porque había una actriz que se reía cada vez que me veía; no podía parar de reír. No me había sentido tan avergonzado *en mi vida*. Dios mío, fue horrible... Pero después de *¡Madre mía!*, me hacían salir en las películas todos los veranos.

¿Eso era sólo con Ford?
Bueno, había otros dos tipos para los que trabajaba: un director que se llamaba Benny Stoloff, que era un antiguo jugador de béisbol, y luego estaba el tipo del departamento eléctrico. En aquella época, si pertenecías a un sindicato, ellos se ocupaban de todo. No sé cómo los chavales pueden aprender su profesión hoy en día.

Por Dios, en aquella época era maravilloso. Podías trabajar como encargado de *atrezzo* una parte del tiempo, a lo mejor doblabas alguna escena de riesgo, luego te ibas a trabajar al departamento eléctrico, y tomabas conciencia de lo que era el negocio, como hacen en los teatros de verano, donde se construyen sus propios decorados y todo. Es una pena que los gremios no cojan a toda la gente nueva que pueda trabajar y les busquen su sitio. Pero no es así. Creo que los únicos que tienen un programa de aprendizaje son los departamentos de maquillaje.

Vi La casa del ahorcado *[1928] de Ford, y...*
¡Oh, Dios! ¡Aquello fue la *tercera* vez! Prácticamente me costó mi carrera... y *pensé* que así sería. Yo estaba en la universidad, y Lefty Huff, el encargado de *atrezzo*, me llamó y me dijo: «Papá Ford dice que hay que ahorcar a un chaval joven irlandés para esta película. Tiene que estar en la celda, y vamos a hacerlo esta noche. Si quieres venir a las siete y media, está bien. Pásate». Así que fui, y me pusieron en la celda. Y un actor muy *dramático* (demonios, no puedo recordar su nombre), hacía el papel del juez [Hobart Bosworth]. Pero bueno, el caso es que él estaba contándoles a todos los vaqueros que él siempre hacía sus propias escenas de riesgo (realmente se estaba extendiendo) y yo tuve que escuchar a aquel tipo un buen rato. Como siempre le pasa a los jóvenes, supongo, cuando tienen que escuchar a los mayores hablando de glorias pasadas. Así que el tipo empezó con esta frase: «¡Y serás ahorcado hasta que estés muerto!, ¡muerto!, ¡muerto!» Y cuando señalaba con el dedo, la cámara hace un primer plano. Bueno, pues la tercera vez que hicieron aquello yo dije: «¡AAAAMÉN!» Y todo el barullo del plató (recuerda que seguía siendo cine mudo) se detuvo al instante, ¡así que aquel «¡AAAAMÉN!» sonó como un trueno! Dios mío, todo el mundo se me quedó mirando, y Jack dijo: «¡Sacad a ese hijo de puta de la celda! ¡Sacadlo del plató! ¡Sacadlo del maldito estudio! No quiero volver a verlo *en mi vida*!» Pues bien, joder, salí de allí y me quité la ropa, me dispuse a salir por la puerta principal, y el viejo Lefty Huff me detuvo y me dijo: «Ven aquí». «¿Qué pasa?», dije yo. «Que no se te vea. Jack no quiere que el puto viejo te vea, porque si no echarías a perder su interpretación. Simplemente, intenta que no se te vea». Así que así fue como sucedió. Yo pensaba que estaba acabado.

También interpretaste a un espectador en...
Oh, eso fue una cosa que hicimos un sábado. Yo me cargué la valla.

Fue bastante divertido, verte a ti caminando por encima de la valla.
De hecho, creo que eso fue antes de que empezasen las clases. Por aquel entonces trabajaba en el departamento de *atrezzo*.

Y él simplemente te metió.
Me puso allí por las buenas. Lo hizo en *Tragedia submarina* [1930]. Y no creo que Jack empezara a tenerme mucho cariño hasta *Tragedia submarina*, una de sus primeras películas sonoras. Necesitaban a alguien que hablase con los conductores, y él miró a su alrededor y dijo: «Está bien, tú, ven aquí». Tenía quince actores, y estuvimos en San Diego y Catalina (finalmente volvían todos los destructores a tiempo), y yo tenía una manguera que soltaba aire a presión en el agua, y se suponía que cada uno de los actores tenía que salir, agacharse, pasar por debajo de las burbujas y entonces lo recogían. Pero verás, aquel era uno de esos días en los que el cielo está negro como el carbón. Las olas eran del tamaño de esta casa. Y aquellos tipos no se habían hecho una idea demasiado clara de lo que tenían que hacer. Pues bien, entonces llegaba la flota con aquel humo negro saliendo de los destructores, y todo estaba perfectamente iluminado y yo pensé: «Por Dios, ¿cuál es el problema? ¿Por qué no empiezan?» Yo estaba en la cubierta central del barco con aquella manguera, se la pasé a otra persona y salí corriendo hacia la barandilla. Ford dijo: «¡Duke!», y yo dije: «¡Sí, señor!», me tiré al agua, fui nadando hasta ellos, me sumergí ¡y los saqué a *todos*! A todos menos a un tipo, un tipo viejo y calvo, J. Farrell MacDonald. Era un actor maravilloso. Se había emborrachado de vino la noche anterior, y se sentía tan culpable que se tiró al agua. Pues bien, Ford supo valorar aquello. Porque *yo* lo valoraba. Por aquel entonces empecé a ver el cine de otra manera. Empezaba a disfrutar este trabajo, y a pensar en lo que tardaría en llegar a algo si me matriculaba en un curso de derecho como tenía planeado. Iba a la universidad con chicos cuyos padres y tíos tenían todos firmas de abogados, y me puse a pensar que acabaría escribiendo informes en cuartuchos para aquellos bastardos durante diez años. Puedes estar seguro, el negocio del cine empezó a tener bastante buen aspecto.

¿Pensabas concretamente en ser actor?
No. Yo quería dedicarme a la parte de la producción, y por lo tanto, naturalmente, quería ser director. Bueno, seamos sinceros, simplemente admiraba a Ford. Para mí era un héroe. Era un tipo inteligente y espabilado. Tenía mucha iniciativa. Estar con él era sencillamente maravilloso. Te hacía sentirte vivo y al día. Por supuesto, empecé a fijarme en lo que *él* hacía, en la manera en que trabajaba con la gente.

Alguien dijo una vez que tú andas igual que él, pero no creo que eso sea cierto del todo.
Oh no, por Dios.

Tienes unos andares geniales.
Eso fue lo que hizo que Walsh se fijara en mí por primera vez.

¿Te recomendó Ford a Raoul Walsh para el papel protagonista de La gran jornada*?*
Creo que así fue, aunque no me enteré de ello hasta que hube hecho la película. Creo que la primera vez que Walsh me vio fue durante un picnic de Fox. Estuvimos bebiendo algunas botellas de cerveza (yo me estaba recuperando de una resaca horrible). Era un día caluroso, y yo llevaba un traje de tweed Harris, me acuerdo de eso. Finalmente, uno de los eléctricos dijo: «Vaya, no tenemos a nadie apuntado en ninguno de los juegos del picnic. Duke, apúntate tú». «Vale», dije yo, «¿Cuál es el próximo juego?» ¡Era una carrera de marcha! Pero bueno, ¿cómo se puede andar y mantener el talón y los dedos del pie en el suelo? Había un pequeño cabroncete, que medía como un metro y medio, y me estuvo pisando el culo todo el rato. Me había quitado el abrigo, llevaba tirantes y los pantalones de tweed, que daban mucho calor, ¡y estaba intentando ganar a aquel puto enano que no se despegaba de mí!

Por aquella época, Walsh se estaba volviendo loco, porque, con la llegada del sonido, estaban enviando a un montón de actores de Nueva York con aquellos trajes falsos, con fustas falsas y botas falsas, y él tenía que ver sus pruebas todos los días. Como ya había sonido, se suponía que todos los viejos directores de la etapa muda estaban acabados, pero tipos como Ford o Walsh todavía tenían mucho prestigio, así que no podían prescindir *demasiado* de ellos. Aún así, Walsh todavía tenía que aguantar aquella mierda, y al final acabó cansándose de todo un día, y me vio corriendo por la calle llevando una mesa en la cabeza. Probablemente le recordaría al picnic. De hecho, estaba yendo al plató de Ford, y Walsh le preguntó a [el productor] Eddie Grainger quién era yo, y Eddie me llamó de un grito. Yo fui hasta allí, nos presentaron, y entonces Walsh fue al plató. Imagino que hablaría con Ford entonces. Aquella noche, cuando me iba, Eddie vino a verme. «Por Dios, no te cortes el pelo. Walsh quiere hacerte una prueba para una película».

¿Y no habías pensado en hacerte actor?
Ni por asomo. Pero pasó algo curioso con Ford después de *La larga jornada*. Verás, él era un tipo raro. Después de hacer aquella película, volví, y él estaba trabajando en *Río arriba* [1930]. Yo fui a hablar con él y dije: «Hola, entrenador». Nada. Pensé que no me había oído. Así que pensé: «Bueno, no me habrá visto». La siguiente ocasión en que lo vi le dije: «Hola, entrenador. Hola». Y *otra vez*, nada. Así que la siguiente vez sencillamente me coloqué frente a él y dije: «Hola, entrenador». Y él se dio la vuelta y se puso a hablar con otra persona. Pensé: «Ya está. No quiere hablar conmigo. No sé cómo demonios comunicarme con él». Unos dos años después, yo estaba en Catalina con Ward [Bond], tomando un trago, y Barbara [Ford], su hija (que por aquel entonces no era más que una niña), vino corriendo y dijo: «Papá quiere verte». Yo dije: «Eh, espera un momento, Barbara, te has equivocado

de chico... Será a Ward». «No, eres tú, Duke», dijo ella. Así que yo dije: «Claro, pequeña. Anda, vete, ya sabes que esto es un bar». Así que su mujer, Mary Ford, se plantó en la puerta y dijo: «Duke, ven aquí. Jack te está esperando ahí fuera». «Está bien», dije yo. Así que fui hasta el *Araner*, su barco, y me subí (recuerdo que Jim Tully estaba allí, y cuatro o cinco tipos más), y Jack estaba en la mitad de una maldita historia, y me miró y dijo: «Hola, Duke, siéntate». Y hasta el maldito día de hoy, no sé por qué no me dirigió la palabra en dos años.

Todo fue bien a partir de entonces.
Se comportaba como si me hubiera visto el día anterior.

Y lo viste bastante antes de hacer La diligencia.
Bueno, los diez años siguientes estuvimos muy unidos. Cuando yo tenía vacaciones o las tenía él, solíamos tomárnoslas juntos, y lo cierto es que yo iba mucho al Istmo [de Panamá], y allí estaban ellos con su *Araner*. De hecho, los barcos de turistas solían pasar por allí y la gente decía: «Ese es el barco de John Wayne». Y Jack se ponía de pie y decía: «Sí, éste es John Wayne».

Pero eso fue casi diez años antes de que te diese el papel de La diligencia.
Sí, estaba hablando conmigo un día y dijo: «Dios, tengo una historia genial, ¿quieres leerla?» La leí. No era más que una historia corta, «Stage to Lordsburg». «¿Quién demonios crees podría interpretar este papel?», dijo él. «Sólo hay una persona que pueda hacerlo», dije yo. «¿Quién?», dijo él. «Lloyd Nolan. Salía en *Two for Texas*; ¿la has visto?», dije yo. «No. Por todos los santos, ¿no podrías hacerlo *tú*?», dijo él. Y vaya, aquello me dejó atónito. ¡*Entonces* sí que tuve miedo de que fuera a ver la película de Nolan! Y aquello fue tres años antes de que finalmente se pusiera a rodarla.

Lo mejor de todo fue que realmente dio la cara por mí para que me dieran el papel. La mayoría de la gente dice que hace esa clase de cosas, pero él lo hizo de verdad. Goldwyn quería que la hiciera con Gary Cooper. El estudio en el que yo estaba, Republic, no estaba muy convencido de que yo fuera capaz de hacer algo así, por lo que no ayudaron mucho. Yo no estaba nada seguro.

Durante diez años había estado haciendo *westerns* de bajo presupuesto, y pensaba que no podía aspirar a más. Porque, verás, pensaban que si querían a John Wayne en una película, solo tenían que pagarle cinco pavos como en cualquiera de los cientos de *westerns* que había hecho antes de *La diligencia*. Así que no me esperaba nada como aquello... Para *mí*, fue estupendo.

¿Cómo fue la experiencia?

Bueno, yo había trabajado de atrezzista, y creo que sabía más de *atrezzo* que de otra cosa. Es decir; yo no es que alardee de ser el mejor actor del mundo, y allí estaba yo junto a Tom [Thomas] Mitchell, y un reparto de primera. Cuando ya llevábamos dos semanas de rodaje, Ford dijo: «¿Te gustaría ver algo del material?» «Oh, sí», dije yo. «Bueno, pues Lovey, el montador [Otto Lovering], está proyectando algunas cosas, ¿por qué no vas y le preguntas si te deja verlo? No tienes nada que hacer aquí durante las próximas dos horas», dijo él. Así que fui, y vi un poco de lo que habíamos rodado. Verás, en la película, el viejo ronco de Andy Devine conduce la diligencia. Y yo me había dado cuenta de que, para que la conducción pareciese real en los planos cerrados, había que poner uno de esos extensores de goma, una cuerda elástica, en el otro extremo de las correas, para que estuviera tenso. Si no, parecía algo monótono. Aunque claro, sólo para alguien que esté realmente interesado, técnicamente hablando, en cómo se lleva un coche de seis caballos. Entonces no me daba tanta cuenta de esto como ahora. Pero quería ser de alguna ayuda, así que le dije al tipo del *atrezzo* que consiguiera una, y él no lo hizo, y yo me puse como un energúmeno. Así que, más tarde, vi la película y Ford me dijo: «Bueno, ¿qué te parece?» «Pues me parece magnífica, entrenador. Nunca había visto nada parecido». «¿Qué te parece Mitchell?», dijo él. «¡Oh, está estupendo!» «¿Qué te parece Claire [Trevor]?» «¡Estupenda!» «Bueno, ¿y qué te pareces tú mismo?» «Bueno, qué diablos, te estaba interpretando a ti, así que... Tú sabes cómo estoy». Él dijo: «Bueno, demonios, Duke, has visto toda la maldita película, ¿no tienes ni una crítica que hacer, ni una crítica constructiva que proporcionarme? Te comportas como un colegial». Yo dije: «Está bien. Ese cabrón del departamento de *atrezzo*... Lo de Andy...» Me había fijado en aquello, y se lo dije. Él dijo: «Ah. Espera un segundo. Está bien, ¡todo el mundo aquí!» Hizo bajar a todos los malditos eléctricos de los focos, reunió a todo el mundo en el centro del escenario, y dijo: «Bueno, acabo de mandar a nuestra joven estrella a que vea sus primeros frutos. Y está muy satisfecho consigo mismo, y con el resto del reparto, ¡pero piensa que Andy Devine apesta!» Por Dios santo... ¿Qué puede hacer uno en una situación así?

Por suerte, yo conocía muy bien a Andy. De hecho, cuando rodaron *El arca de Noé*, vinieron a nuestra universidad porque querían a chicos de más de metro ochenta para trabajar por quince dólares al día, nadando en la escena en que se rompía el techo por encima de nosotros. Yo estaba junto a otro tipo, y Andy se me acercó y me dijo: «Eh vosotros, echadme una mano, ¿vale?» Y puso una mano en mi hombro y otra en el del otro tipo, y parecía así de alto, y fue al primero que seleccionaron. Así que yo ya conocía a Andy Devine desde aquellos tiempos, con lo que puede explicarle lo que había pasado. Pero joder, menuda miserable, sucia y retorcida treta de irlandés fue aquella.

¿Es típico de él?
Sí, es su forma de mantenerte en tu sitio.

¿Qué has querido decir cuando has dicho que lo estabas interpretando a él?
Bueno, obviamente aquel era un personaje que gustaba mucho a Jack, y se preocupó de profundizar mucho en él (no me refiero a darle más protagonismo). Cada vez que había una oportunidad de reflejar una reacción (que es lo más importante en un largometraje), siempre las proyectaba en mí, con lo que yo formaba parte de todas las escenas. Porque había muchas partes del film en las que otros hablaban, y lo único que hacía yo era reaccionar. Las reacciones tienen mucha importancia en una película, construyen tu personaje. Siempre dicen que yo salgo en películas de acción, pero me recuerdan por las películas de *re*acción. Películas llenas de reacciones, pero con un trasfondo de acción. Pues bien, Ford se preocupó mucho por mí, así que supe que le gustaba concretamente aquel personaje, y también le gustaba yo, y creo que así era como le gustaba que fuera un joven. Así que es *él*.

¿Cómo te dirigía?
Bueno, recuerdo que una de las formas que tenía de hacerlo era asegurarse de que todo el reparto estuviera de mi lado. No sé si lo hacía por eso o por otra cosa, pero lo hacía así. Yo salía en una escena, con todos hablando de lo que van a hacer, de lo que van a hacer con los indios y toda esa mierda, y me estoy lavando la cara y digo: «Yo iré con usted, sheriff». Y él decía: «¡Corten!» Estábamos en mitad de la escena. Decía: «Por Dios santo, ¡*lávate* la cara! ¿Es que no te lavas en tu casa?» Decía: «Te estás embadurnando la cara, ¡te la estás *embadurnando*!» Joder, yo estaba tan cabreado que quería matarlo. Y consiguió que todo el reparto lo odiase por aquello. Hasta que, al final, hasta Tim Holt, el jovencito, decía: «Maldita sea, deja de meterte con Duke». Joder, desde entonces, todos los actores estuvieron de mi parte.

¿Crees que lo hacía a propósito?
Sí, creo que sí. Me parece que la razón principal que tenía para meterse conmigo entonces era que, aunque yo fuera parte de la escena, estaba en el fondo. Así que si se metía conmigo, no importaba demasiado. Pero cuando tenía que hacer una escena, me dejaba en paz.

El personaje con el que todo el mundo te asocia empezó realmente con Río Rojo*, de Hawks, ¿verdad? Antes de aquello, los personajes que interpretabas eran más educados, no tan tercos.*
Cierto. Encontré una especie de nicho que me venía bastante bien, y era un personaje que gustaba al público.

¿No te preocupaba interpretar a personajes mayores demasiado pronto?
No. Qué demonios, yo era joven y aquello era un reto. Lo único que me preocupaba con Hawks era que me hiciera parecer mezquino. En una escena, dos tipos deciden marcharse y yo les digo que no pueden. Y el chico [Montgomery Clift] y Cherry [John Ireland] me apoyan. Bueno, antes de eso, Hawks quería que yo estuviera nervioso, irascible y asustado, y que entonces el chico diese un paso adelante y me salvase la vida. A mí aquello no me hacía mucha gracia. Y fue mejor para la película que no lo hiciéramos así. Pero eso sí, una de las mejores cosas de Hawks en *Río Rojo* (y una de las cosas que sorprendió a Ford) fue cómo Howard dijo en todas las ruedas de prensa que no habría podido hacer la película si no hubiera contado con John Wayne, y aquello era un cumplido maravilloso.

¿Es cierto que Ford dijo que pensaba que no sabías actuar hasta que vio Río Rojo*?*
Cuando rodamos *La legión invencible*, me dio una tarta con una vela. Verás, yo era uno más de la familia. Nunca pensó en mí como actor, y entonces vio *Río Rojo*, y quería superar aquello, y lo hizo. Me dio el papel de *La legión invencible*, en la que yo interpretaba a un viejo de sesenta y cinco años. Yo tenía cuarenta por entonces, y creo que es lo mejor que he hecho nunca. Aparte de aquello, creo que el papel de *Valor de ley* es bastante rico. Los papeles complicados son los de películas como *El hombre tranquilo* [1952], en los que tienes que aguantar durante ocho rollos hasta que empiezas a dominar el personaje.

¿Por qué era la vela?
Como actor. Por fin lo había conseguido.

¿Qué consejos te dio Ford cuando interpretaste a un sueco en Hombres intrépidos *[1940]?*
Bueno, yo estuve trabajando en otra película hasta la misma noche anterior a empezar con aquélla. Así que contrataron a una chica (en realidad era danesa) para que me explicase cómo decir las frases y cosas así. Pero empecé la película en frío. No tuve ocasión de ver a nadie o hablar siquiera con algún sueco, así que realmente no sabía cómo era aquello. Y él intentó darme un par de frases al principio. Se dio cuenta de que no se me daba nada bien, así que contrató a aquella chica. Entonces hice una escena bastante larga junto a Mildred Natwick, y él me hizo trabajar con la chica sobre esa escena, y no escuchó nada hasta el día que íbamos a rodarla, y entonces dijo: «Bueno, siéntate y lee el texto». Yo leí el texto. Él dijo: «Está bien, poned la cámara aquí». Y rodó la escena. Pero aquella fue la única escena realmente difícil. Porque hasta un sordo se daría cuenta... Dios santo, los dos primeros días, aquello no me sonaba a sueco precisamente.

Me sorprende que John Qualen no lo hiciera por ti. Imita perfectamente el acento sueco.
Bueno, yo tenía que tener cuidado, porque Qualen es un cómico, un humorista, y tiene una tendencia a interpretar las cosas de esa manera. Así que tenía que tener cuidado de que aquello no se me pegase de ninguna manera.

Hay quien ha dicho que, cuando Ford trabajaba contigo, sobre todo al principio, no te dejaba hablar demasiado. Prefería que reaccionases en lugar de hablar.
No le gustaba que *nadie* hablase. Si tenía que hablar alguien, le gustaba que fuera [John] Carradine, porque sabía actuar de manera bastante expresiva, y podía cortar a planos de reacciones de otras personas durante la historia que él contaba. Esto es en lo que él pensaba que consistían las buenas películas, y yo estoy de acuerdo con él. Me enseñó que una reacción es lo más importante que puedes tener en una película. Habiendo trabajado en tantas películas de serie B, puedo distinguir entre las dos cosas. Las películas baratas que la gente cree que hago, y que he hecho realmente, son esa clase de películas en las que le dices al público lo que vas a hacer, lo haces, les dices lo que acabas de hacer, y entonces les dices qué es lo que vas a hacer después. Así que, cada vez que apareces en una escena, la única persona que tiene alguna oportunidad es el cómico (pueden detener la película el tiempo suficiente para darle una frase graciosa) o el malo, que es quien dices al público que vas a atrapar.

Uno de los momentos más inolvidable*s de cualquier película tuya que yo haya visto es un segmento sin palabras en* Centauros del desierto *[1956]. Cuando has visto lo que han hecho con las mujeres blancas, hay un primer plano de tuyo, la cámara se acerca...*
Me doy la vuelta. Un plano magnífico. Un plano de la leche. Y todo el mundo puede verlo a su manera. No se ve uno forzado a tomárselo de esta o aquella manera.

Los gestos que haces en tus películas a menudo son desafiantes (amplios) y muestran la clase de libertad y desinhibición que tienes. ¿Eso lo sacaste de Ford o siempre lo tuviste?
No, creo que esa es la primera lección que aprendes en una obra del instituto: si vas a hacer un gesto, hazlo.

También utilizas gestos en tus westerns *que parecen sacados de algún lenguaje indio.*
Es verdad. Verás, siempre he hecho un poco el tonto con eso, porque sí. Tiene algo que resulta atractivo para la gente. Porque tienen la sensación de que tú...

Aporta profundidad. Hay una escena maravillosa en La legión de honor *en la que hablas con un...*
...indio. Dios, aquel indio era genial.

Era Jefe Gran Árbol, ¿verdad?
Dios, debía tener unos ochenta años, y trabajaba en una central del Ejército en el este.

Había trabajado como doble de acción en El caballo de hierro*, ¿verdad?*
Bueno, no era exactamente un doble de acción. También trabajó con nosotros en *La gran jornada*. Había un grupo de aquellos indios de aquella zona, todos con un aspecto imponente.

En El hombre tranquilo*, he oído que Ford hizo esparcir estiércol de caballo para que tú arrastrases a Maureen O'Hara por él.*
Bueno, no tuvo que esparcir estiércol. Había mierda de cerdo por todas partes. Y lo cierto es que no había nada que pudiéramos hacer para evitarlo. Tuve que arrastrarla por allí.

En El hombre que mató a Liberty Valance*, ¿llegó a decirte alguna vez de quién estaba realmente enamorada Vera Miles al final de la película?*
No me acuerdo. Realmente me puso las cosas difíciles en aquella película, puedes estar seguro. Hawks lo hace constantemente, simplemente dice: «Bueno, Duke se las arreglará». Y le dice al resto todo lo que tienen que hacer. Pues bien, Ford hacía eso conmigo. Gracias a Dios, pensó en que yo arrancase el filete de la mano del tipo a patadas. Pero luego pensó en cortar la escena del final, en la que yo vuelvo con Stewart y le digo: «Entra ahí, cabrón». «La escena no es importante, y tú estás yéndote», dijo él. Y yo dije: «Por Dios, Jack». «Bueno, le preguntaremos a Jimmy», dijo él, y gracias a Dios que lo hicimos, porque Jimmy dijo: «Por Dios, Jack, necesita esa escena». Y no sé por qué lo hacía. Porque estoy seguro de que él sabía que tenía que rodarla. Quizás lo hacía para conseguir un sentimiento, o para hacerme trabajar más duro y lograr una buena escena. No lo sé.

Es una de mis películas favoritas de Ford. Sé que a ti no te gusta tanto.
¿*Liberty Valance*? Me encanta. No sé como aguanté hasta el final de la película. La pelea con el filete y la última escena me dieron fuerzas para llevarlo [a su personaje] hasta el final.

De hecho, Ford me contó que todo giraba en torno a ti.

En Liberty Valance tenía a un malo extravagante (un tipo fantástico, Lee Marvin), tenía a Eddie O'Brien a cargo del humor inteligente, tenía a otros dos o tres tipos que hacían los chistes y a Andy [Devine] y a Jimmy repartiendo justicia, y a la chica [Vera Miles] haciendo el papel de «no puede enamorarme de Duke porque la chica está enamorada de Jimmy», así que, ¿qué diablos? ¿Qué hago yo?

Aún así, en Río Bravo*, todos tenían sus escenas, pero aún así era tu película.*
Hubo un momento en *Río Bravo* en que yo no sabía qué hacer. Nos llevó un día entero, cuando Dean [Martin] descubre la sangre y dispara al tipo, y yo me quedo atrás como la figura paternal. Yo me puse bastante pesado. Verás, en ese momento no soy más que una figura paternal, y eso habría sentado fatal a mi carrera. Al final se me ocurrió una cosa: cuando llegamos por primera vez y el tipo dice: «No vino nadie».

Cuando le golpeas con el rifle.
Entonces yo digo: «Así que no vino nadie, ¿eh?», y le doy con el rifle. Pero Martin dice: «Cálmate». Y yo digo: «Venga, ¡no voy a hacerle daño!» Joder, aquello me devolvió a la película. Si no hubiera encontrado algo que meter allí habría estado demasiado tiempo en un segundo plano.

Fue muy divertido. Le dije a Ford que al final de Liberty Valance *daba la impresión de que Vera Miles seguía enamorada de Wayne. Él me dijo: «Bueno, esa era nuestra intención».*
No estoy seguro de lo que quería. Creo que tenía miedo de que el papel de Jimmy fuera demasiado plano, a pesar de que, demonios, tenía que hacerlo todo, ya sabes. Pero seguía siendo un personaje algo débil (digamos un personaje corriente), y creo que él tenía miedo de mostrarlo, y de que la chica siguiera enamorada de un muerto.

¿Estuviste preocupado durante el rodaje de Liberty Valance*?*
No, nunca lo estuve. No me malinterpretes. Sabía que, al final, estaría protegido, porque Ford está demasiado dedicado a su trabajo como para no protegerme. Aunque no le cayera bien. Su propia sensibilidad no se lo permitiría. Yo me preocupaba mucho. Porque no estaba seguro de cuándo iba a hacerlo. Pero siempre se las arreglaba para encontrar algo que incorporar a la película.

Tu entrada es genial; cuando entras suena la música: «I'll Take You Home Again, Kathleen».
Sí. Bueno, verás, es un aspecto sentimental que no creo que la mayoría de los jóve-

nes de hoy en día compartan. Y es una pena, porque han perdido un maravilloso sentimiento que estoy seguro que uno tiene cuando ve algo así. Y es triste que ellos no lo sientan. Pero no sé qué demonios pasa con la vida familiar hoy en día. Sencillamente, ya no lo entiendo. Los padres ya no son suficientemente fuertes. Para sentir profundamente, algo te tiene que impresionar. Ford sabe cómo poner eso en la pantalla mejor que nadie. Es capaz de tratar con situaciones muy sentimentales sin resultar sensiblero.

¿La taberna del irlandés *[1963] fue principalmente improvisada en el lugar de rodaje?*
Sí. A eso me refiero cuando digo que Ford no tiene paciencia con los guionistas.

Es una película agradable.
Bueno, la verdad es que podría haberle dado el papel a un chico joven y atractivo. Yo, en aquella película, no valía para nada. Me di cuenta de que era demasiado viejo para el papel. Nunca me sentí satisfecho con él. No sé, simplemente falta algo. Pero no en la película, sino en mí. No aporté algo a la película que debería haber sido capaz de aportar. Y no sé qué demonios es.

¿Qué te pareció ¡Hatari! *[1962], de Howard Hawks?*
Sólo había un problema: dejó que su jefe de producción dirigiese el trabajo de la segunda unidad. Mierda, hicimos lo mismo que la segunda unidad. No aportaron nada nuevo a la acción ni a nada. Yo hice toda esa mierda que se ve en la película. Deberíamos haber hecho algo para que dos o tres secuencias salieran de otra manera. Verás, no puedes montar y atrapar animales de la misma manera todo el maldito rato. Aunque sea más peligroso, hay que tener distintos enfoques, y él dejó que la segunda unidad se encargase de aquello, y ellos no sabían cómo rodar escenas de acción. Fue una pena que no contratase a alguien competente.

Bueno, ¿no hicisteis tú y Howard muchas de las escenas de acción de la película?
Eché un vistazo a lo que habían rodado (llevaban ya tres meses allí cuando yo llegué), y dije: «Por Dios, Howard, ahí no hay nada que no podamos hacer nosotros». Y él dijo: «¿Montar de esa forma?» Y yo dije: «Sí, a eso me refiero». Así que fuimos y nos montamos en aquella cosa [el jeep], y nos dimos una vuelta, y poco después estaba subiendo a su hijo en el coche. Al principio pensó que sería demasiado peligroso, pero yo dije: «Y una mierda. No pasa nada». Pues bien, entonces todo el trabajo de la segunda unidad dejó de tener valor. No lo necesitábamos. Pero deberíamos haber tenido algo más arriesgado que aquello para incluir en la película. Lo que hice fue emocionante, pero no peligroso.

Bueno, en un momento dado casi te pilla el rinoceronte.
Lo del rinoceronte fue un poco complicado. Los putos chavales soltaron la cuerda porque les quemaba la fricción y no gritaron «¡Cuidado!» ni nada. Simplemente, levanté la vista y vi que aquel hijo de puta estaba suelto y ellos estaban allí parados.

Es una gran escena.
Sí. Pero es una mierda cuando eres tú el que sale. Su cabeza estaba justo ahí y yo estaba detrás de su culo. Yo estaba intentando lanzar una cuerda entre sus piernas y cuando levanté la vista, se había desatado. Pues bien, el mexicano no lo había visto, y yo dije: «Se ha soltado». Mierda. El camión estaba justo ahí, yo me moví como una flecha y me metí dentro. Él dijo: «¿Qué?» Y yo dije: «¡Se ha soltado!» El puto bicho se dio la vuelta y se quedó mirando al lateral de la cabina e hizo «¡bam!» y metió el cuerno por el metal como si fuera papel. Después de aquello se quedó allí como un minuto, empezó a mover la cabeza y, maldita sea, destrozó la cabina y empezó a cargar contra los dos coches. Red [Buttons] estaba sentado en la ventana cuando empezó todo; la chica estaba allí, y cuando todo terminó, la chica estaba aquí y Red estaba allí. No sé como aquel pequeño hijo de puta llegó hasta allí, pero lo hizo y atacó a [Elsa] Martinelli por el lateral. Arrancamos nuestro camión e hicimos que el rinoceronte nos siguiera hasta que nos alejamos, y entonces lo dejamos escapar. Iba a matarse si seguía golpeándose contra el metal.

¿Dónde estaba Howard durante todo aquello?
Estaba subido en el coche que tenía la cámara.
¿No dirigiste una parte de la carrera de caballos en El hombre tranquilo*?*
Hice la maldita escena entera para él.

¿Estaba enfermo?
Sí, hubo tres días en los que estuvo realmente mal. El primer día fuimos a rodar (sólo por la tarde), un par de tomas de pelea. Y se lo dijimos aquella noche, así que nos dejó salir al día siguiente y rodar un poco más. Entretanto montaron el decorado para la carrera de caballos, y yo simplemente tuve suerte. Tenía al cámara de la segunda unidad, Archie Stout, que es muy bueno en exteriores. Y todo marchaba bien. Había unos cuatrocientos espectadores. Arch y yo bajamos corriendo por un acantilado. Nos montamos en un carrito que teníamos y bajamos por el acantilado. Dejé a los caballos en la playa. La gente empezó a venir hacia donde estábamos nosotros, y finalmente yo dije: «¡Todo el mundo quieto!» Con lo que teníamos a cuatrocientas personas allí y sólo había cincuenta extras. Rodamos a través de la hierba... Metí algunos planos muy buenos. Y él supo apreciarlo.

¿Crees que se te pegó algo de Ford?
Puede ser. Creo que sí. No recuerdo algo concreto ahora mismo, pero estoy seguro de que así fue. Probablemente trate una situación como lo haría él, en lugar de hacer un gesto personal, físico. Puede que sea cierto. Hay algo que siempre me decía. Decía: «Muchas escenas son cursis, Duke. *Hazlas*. Hazlas con todas tus ganas. Aunque sea *East Lynne*[2], ¡*hazlas*! No las evites, no te preocupes por ellas. ¡*Hazlas*!» Y tiene razón. Si intentas hacer una escena sentimental sin tomártelo en serio, de broma, pierde su dimensión y la escena no vale de nada. Otra cosa que aprendí es la siguiente: si *tú* lloras, el público no lo hará. Un hombre puede llorar por su caballo, por su perro, por otro hombre; pero no puede llorar por una mujer. Es curioso. Puede llorar la muerte de un amigo o de una mascota. Pero cuando se supone que tiene que ser el jefe, con su hijo o su mujer o algo por el estilo, es mejor que se aguante las lágrimas y deje que lloren *los demás*.

Cuando estábamos rodando el documental empezó a llover, así que Wayne y yo nos tomamos un descanso mientras el equipo llevaba todas las cosas adentro y volvía a preparar la cámara. Duke se comía un pomelo y me enseñaba el gran salón, lleno de recuerdos, de premios, de fotografías y de cuadros del Oeste. Estaba siguiendo una dieta de pomelo y pude ver cómo destrozaba las dos mitades de uno, valiéndose de una cucharilla de café como si se tratase de un cuchillo de caza para sacar hasta la última gota de líquido y de pulpa de la fruta, hasta no dejar más que la piel. En un momento dado, un hijo suyo adolescente, de pelo largo, cruzaba despreocupadamente el salón acompañado de un amigo de cabellos igualmente abundantes. No abrieron la boca, y Duke se limitó a observarlos como un halcón cuando pasaron por allí, rebañando aún más fuertemente el pomelo. Cuando se marcharon, para sí mismo, dijo susurrando: «Maldito hijo de puta...»

Me enseñó su viejo sombrero de vaquero, que tenía en una vitrina. Había llevado aquel sombrero de caballería de ala ancha en *La diligencia*, y prácticamente en todos los *westerns* que hizo después, hasta *Río Bravo*, exactamente veinte años después, cuando el sombrero mostraba ya evidentes signos de haber sido usado demasiado tiempo. Duke me contó que había jubilado el sombrero justo después de *Río Bravo*, y había colocado aquel recuerdo de fieltro en un cristal para conservarlo. Cogió de la pared un magnífico rifle Remington para enseñármelo, mientras los adolescentes volvían a cruzar el salón en dirección contraria. Duke se quedó parado, con el rifle en la mano y una mirada pícara en sus ojos, observándoles mientras se marchaban. Entonces me miró a mí y sonrió, dejando el arma en su sitio.

---

2 Novela romántica de Mrs. Henry Wood (Ellen Wood), novelista británica del siglo XIX (N. de la T.)

Aunque John Wayne sólo había hecho algún que otro chiste a costa de Ford en las entrevistas que yo filmé, tanto él como Stewart y Fonda estaban bastante nerviosos por saber cuál sería la reacción del director cuando se proyectase finalmente el documental, en la segunda mitad de 1971, más de tres años después de que comenzásemos. Ronald Reagan era Gobernador de California por aquel entonces, y presentó la película en un pase especial para Ford y sus actores. Yo estaba sentado junto a Duke cuando terminó la película, y cuando se levantó, pude escuchar cómo decía: «¡No voy a acercarme a él! ¡Yo no!»

Aproximadamente un año después, pude ver a Wayne en «la Casa Blanca del Oeste[3]» del presidente Nixon, en una fiesta de gente de Hollywood celebrada por el Partido Republicano con ocasión de la campaña de reelección de Nixon (ver la introducción: Las estrellas y la política). Yo estaba a pocos metros de Wayne cuando el Presidente hizo su discurso de alabanza hacia Hollywood. En un momento dado, dijo: «El otro día, en Camp David, estuvimos mirando la lista de películas, y no había nada reciente que llamase especialmente la atención. Queríamos conseguir algo que poder enseñar sin problemas a la gente joven, y por lo tanto, acabamos escogiendo una película de John Wayne. Le pregunté a Manolo [Sánchez], mi estupendo ayudante: 'Manolo, ¿crees que ésta estará bien?' Él dijo: 'Oh, sí, señor. La vi en España hace treinta años'». La gente se rió a carcajadas. Miré a Wayne, que asintió una vez con la cabeza, alzó su copa en señal de brindis, y dijo en voz baja: «Que sigan los chistes».

Por aquella época, Larry McMurtry y yo estábamos trabajando en el guion original de un *western* que pensábamos ofrecer a Wayne, Stewart y Fonda; el título con que trabajamos era *Streets of Laredo*. Cuando terminamos el primer borrador, se lo envié a Duke, y él rechazó el proyecto. Bastante decepcionado, le pregunté cuál era el motivo. Él respondió: «Bueno, es una especie de *western* del 'final de la época del Oeste', y yo todavía no estoy listo para colgar mis espuelas». Yo protesté: «Pero *tú* no mueres al final». «No, pero todos los demás sí», respondió Wayne. Y eso fue todo. Durante un tiempo pensé que podía convencerle, pero estaba equivocado. Como último recurso, le dije que Ford había aprobado el guion, y Wayne respondió: «Eso no fue lo que él me dijo». Le pregunté qué quería decir, y Wayne me dijo que Ford le había dicho que el guion no le gustaba en absoluto. Años después de la muerte de Wayne y de Ford, la hija de éste, Barbara, me confirmó que, en efecto, Ford había recomendado a Wayne que rechazase el guion. Con el tiempo, Larry adaptó y prolongó ampliamente la historia hasta convertirla en un *best-seller* gana-

3 Nombre genérico con el que se conoce a las diferentes residencias fuera de Wasington D. C. de los presidentes de EE. UU. En el caso de Richard Nixon, se encontraba en San Clemente, California (N. de la T.)

dor del premio Pulitzer, "Lonesome Dove". Una de las muchas secuelas que más tarde escribiría llevó el título de "Streets of Laredo".

Para hacerme ver que no era nada personal, por aquella época Wayne me ofreció dirigir *The Train Robbers*, además dar el papel de la protagonista femenina a una de las actrices de mi film *La última película*, Ellen Burstyn. Ambos rechazamos el proyecto. Insistiendo aún, le dije: «Tienes que hacer la mía primero». Él se limitó a reírse. Dos años más tarde, me preguntó si estaría dispuesto a dirigir *El rifle y la biblia*, la secuela de *Valor de ley*, que iba a rodar junto a Katharine Hepburn. Irónicamente, la película resultó ser el penúltimo trabajo de Duke, y por supuesto, ahora desearía haberla hecho. La única otra película que Wayne llegaría a terminar fue sin duda un *western* «del final de la época del Oeste», *El último pistolero* (1976), en la que Wayne está muriéndose de cáncer, y finalmente es asesinado en un sangriento tiroteo.

La última vez que lo vi fue en octubre de 1978 y, como en todas las demás ocasiones, hablamos principalmente de Jack Ford. Aquella vez fue especialmente apropiado porque, un par de semanas antes, el Festival de Cine de Utah había concedido su primera Medalla John Ford a una contribución destacada al género del Oeste, al propio Wayne. Por culpa de una enfermedad seguida de otra, Wayne había sido incapaz de aceptar el premio de Utah en persona, y había sugerido dos opciones para que lo hiciesen en su nombre: el ex-presidente Gerald Ford o yo, y como el señor Ford no estaba disponible, fui yo. Aquella fue la razón de nuestro último encuentro (le llevé el premio) aunque no fue un encuentro nada protocolario. Estaba en pijama, viendo un partido de fútbol americano de la USC en televisión, en un bungalow de un hotel de Beverly Hills, en el que se hospedó durante varios días.

Antes de llamarme por lo del premio, habíamos estado en contacto algunos meses antes, cuando yo estaba en Singapur rodando *Saint Jack* con Ben Gazzara. Benny y yo habíamos oído que Duke tenía problemas con el cáncer, y le habíamos enviado un telegrama en el que le deseábamos una pronta recuperación, que supimos que le había gustado, porque respondió con rapidez y con cariño, diciendo que le hubiera gustado estar en Singapur con nosotros, nos deseaba suerte con la película y nos daba las gracias por habernos acordado de él.

Pues bien, allí estaba yo en el bungalow del hotel, dándole el premio de Utah. Su hijo Pat vino con un par de los nietos y, como solía ocurrir con Wayne, todo fue muy distendido, muy relajado. Te hacía sentir como en casa. Bebimos té helado y hablamos sobre cine, sobre Hawks y Ford sobre todo. Me dijo que los echaba mucho de menos. «Dios santo, ya no queda nadie», dijo. Entonces me preguntó si quería dirigir su próxima película, un film de época llamado *Beau John*. No sabía si él podría hacerlo, pero yo le dije que claro que podría y que me encantaría poder diri-

girla. Me dio las gracias, y dijo que sería divertido. Obviamente, no la hizo. En cierta ocasión, Hawks estaba hablándome sobre Wayne, y dijo: «Lo que pasa con Duke es... que es como un niño grande. No creo que haya llegado a asumir todo lo que le ha pasado a lo largo de los años. Como si todo ello le resultase demasiado difícil de entender». Y Ford, cuando le dije que estaba pensando en regalarle a Wayne un libro como regalo de cumpleaños, dijo, con tono huraño: «Ya *tiene* un libro».

Curiosamente, ambos se referían a la sorprendente inocencia de Wayne. Siempre fue, ciertamente, algo infantil: desconcertado, entusiasta, generoso, impaciente, excitable, era fácil hacerle reír, e igual de fácil hacerle llorar. Cuando leyó la trascripción de la entrevista que habíamos hecho, se rió sonoramente con cada palabra malsonante, como un niño que ha visto palabrotas en letra impresa por primera vez: «Vaya, ¡es una pena que no se pueda hablar así en el cine!»

Duke «se fue al oeste», como solía decir Ford, ocho meses antes de mi visita en el bungalow de Beverly Hills. El cáncer terminal, según pude saber, le provocó un dolor insufrible. En 2000, Maureen O'Hara publicó su autobiografía ("'Tis Herself"), en la que incluía un conmovedor relato de los últimos días de Wayne. Habían trabajado juntos en cinco películas, incluyendo el clásico de Ford El *hombre tranquilo*. Ella lo adoraba, y se refería a él como el que probablemente había sido su mejor amigo en el cine.

También Lauren Bacall estimaba mucho a Duke. Habían coprotagonizado dos películas, separadas por dos décadas. La segunda de ellas había sido la última de él, *El último pistolero*. En *Callejón sangriento* (1955), cuando Bacall estaba casada con Bogart, y a pesar de sus posturas políticas totalmente opuestas, ella y Wayne se llevaron estupendamente (como me dijo en 2002). Hablaba de la «química» que había entre ellos, diciendo que una de las cosas que hacían que resultase tan atractivo era lo incómodo que parecía estar la mayor parte del tiempo. Cuando a Wayne le pedían un autógrafo, daba una tarjeta con su firma impresa en ella.

Duke llevó a Bacall a casa la última noche de rodaje de *Callejón sangriento*, después de haber tomado algunas copas y de que él acabase algo borracho. Bogart estaba esperando, y se notaba que Wayne se sentía algo incómodo con él. Es difícil imaginárselos a ambos en la misma película, y no digamos en la misma habitación. Bacall dijo que aquel momento había sido «ridículo». Wayne se excusó rápidamente, diciendo que su mujer Pilar le iba a echar la bronca si no volvía pronto a casa. Una historia aparecida en la prensa amarilla decía que Wayne y Bacall se habían enamorado durante el rodaje de *El último pistolero*, aunque el periódico que lo publicó comentaba que eran la pareja más improbable sobre la faz de la tierra. Bacall me dijo que se había enterado de lo de su cáncer durante el rodaje, y de lo grave que era. Los primeros días de rodaje en exteriores estuvieron en lugares de gran altitud, y Wayne tenía dificultades respiratorias, llegando a menudo a necesi-

tar oxígeno. Algunas veces tuvieron que sujetarle. De todas maneras, Duke nunca hablaba de ello. Un día, en el rodaje, esperando mientras montaban el decorado, Wayne cogió la mano de Bacall, sin decir nada. Otra mañana, un miembro del equipo llegó allí comentando el buen día que hacía. Según Bacall, la respuesta de Wayne le había hecho darse cuenta de lo que le pasaba por la cabeza. Dijo: «Cada día que *te levantas* es un buen día...»

Duke siempre me había parecido algo cansado, como si no hubiera tenido tiempo de recobrar el aliento en los últimos veinte años, por no hablar de los últimos veinte minutos. Tanto Ford como Hawk lo querían sinceramente, por supuesto, y aunque lo conocieras sólo un poco, como era mi caso, era difícil que no te cayera bien. Todo esto, y mucho más, era percibido obviamente por el público: seguía siendo la principal estrella de cine estadounidense setenta años después de sus comienzos. Su legado visual le definió como el arquetipo de hombre estadounidense del oeste: directo, inocente, tosco, idealista, testarudo, de buen corazón, resuelto, un hombre de acción, nada pretencioso, básicamente solitario, listo para cualquier aventura... sin importar lo grande o peligrosa que fuera. Más allá, en definitiva, de la vida y la muerte.

CAPÍTULO 13
HENRY FONDA

Henry Fonda era el protagonista de la primera obra de Broadway que vi en mi vida; era el verano de 1952, y yo acababa de cumplir trece años. La obra, "Point of No Return", era una especie de drama de salón, adaptada por Paul Osborn a partir de una novela de John Marquand. Fui yo solo y me senté en la última fila del palco en una sesión matinal de un sábado; todavía puedo recordar la emoción que sentí al ver (aunque desde una distancia considerable) a una estrella de cine a quien había visto en un par de películas en la pantalla, y que había impresionado especialmente a uno de mis padres como actor y como persona. Actualmente no puedo recordar gran cosa de la obra o del montaje, a excepción de que disfruté tanto que ir al teatro pasó a ser una costumbre habitual en mi vida.

Hubo, de todas formas, un momento que me dejó helado a causa de mi juventud y de las enormes diferencias entre aquellos tiempos y los actuales. Hacia la mitad de la obra, el personaje de Ford decía: «¡Maldita sea![1]». Recuerdo que me ruboricé intensamente, y miré rápidamente a uno y otro lado para ver si alguien se había sorprendido tanto como yo. Nadie parecía preocuparse en lo más mínimo. En aquellos tiempos, y durante la siguiente década y media, no había palabras malsonantes en el cine, ni en la radio ni en televisión, y escuchar a una estrella de la talla de Fonda hablar de aquella manera resultaba de lo más impactante. ¡Qué difícil sería hoy en día conmocionar de la misma manera al más inocente adolescente!

Aunque no llegué a conocer a Henry Fonda en persona hasta catorce años más tarde, sí que pude verlo sobre los escenarios de Broadway en otras cinco (y más memorables) obras, dos de ellas nuevas: como el abogado defensor en "The Caine Mutiny Court Martial", dirigida por Charles Laughton, y junto a Anne Bancroft en

---

1 En realidad, lo que dice es «Goddamn it», expresión difícil de traducir con exactitud, y que sería más fuerte que «Maldita sea» pero algo menos que «Mierda» (N. de la T.)

la obra de dos personajes "Two for the Seesaw" de William Gibson, dirigida por Arthur Penn. Fonda mostraba una notable tranquilidad sobre el escenario, una presencia tan respetable como infravalorada, al igual que le sucedía en la pantalla. Y una personal manera de hablar y construir las frases que resultaba sutilmente hipnótica, con una especie de cruda belleza. También lo vi en versiones de "The Time of Your Life" de William Saroyan y "The Our Town" de Thornton Wilder, en la que representaba al director de escena por excelencia; y en su cautivadora interpretación en solitario del famoso abogado que daba título a la obra "Clarence Darrow". Él solo, durante dos horas, llenaba el escenario con la más absoluta sencillez y estilo. Mucho tiempo antes de que nadie lo dijera (tanto sobre el escenario como en la pantalla), Hank Fonda era un patrimonio nacional.

Si Fonda se hubiera presentado a las elecciones a Presidente o a Gobernador, no cabe ninguna duda de que habría ganado, y ello tampoco molestaría a nadie. ¿Había algún presidente que inspirase más confianza en la pantalla que Fonda en *Punto límite*? Fue el Lincoln definitivo (*El joven Lincoln*), el más afable candidato a la presidencia (*The Best Man*), y el más convincente Secretario de Estado (*Advise and Consent*), dotado de una cualidad de la que carece la mayoría de los políticos: una verdadera solidez. Cuando Henry Fonda decía algo, te lo creías; ya hablase como un chico de pueblo o un *playboy*, como un profesor universitario o como un criminal, como un sheriff, un forajido, un arquitecto, un pescador o un paleto, ya fuera Wyatt Earp, Frank James o Teddy Roosevelt, Jr.

La credibilidad es una característica especial que tienen las auténticas estrellas y que nadie ha tenido en mayor medida que Fonda: no hay más que verlo, por ejemplo, en un bodrio de la talla de *La batalla de Las Ardenas* (batalla que gana él solo) y comprobar como, escena tras escena resulta convincente gracias a su presencia, a su sutil interpretación. Era un actor consumado, capaz de proyectar diversas facetas de su propia y única personalidad en una sorprendente variedad de personajes. Muchas de sus buenas interpretaciones cinematográficas se echaron a perder a lo largo de los años en malas películas, primero por parte de su propio estudio, 20th Century-Fox, más tarde por una larga lista de trabajos realizados por necesidad. Tras empezar a trabajar en el teatro, primero en Nebraska (donde nació) y más tarde en Broadway, Fonda regresó a los escenarios neoyorquinos con notables resultados (en primer lugar con más de 1.700 representaciones de "Mister Roberts") en más ocasiones que ninguna otra estrella estadounidense de su categoría, mientras que las películas perdieron con su ausencia.

Sin embargo, su Lincoln, su Mister Roberts (aunque no le gustase la versión cinematográfica de ésta), su Earp (en *Pasión de los fuertes*), su Tom Joad (en *Las uvas de la ira*), le inmortalizaron, junto a otros pocos como James Stewart, Gary Cooper o John Wayne, representando una faceta algo más culta, pero igual de indepen-

diente de «El Estadounidense». Haber crecido en Nebraska era lo que le había hecho accesible al corazón del país, desde su primera película, en un papel que había hecho en el escenario, el protagonista de *Contrastes* (1935). Aquella película lo convirtió en una estrella. Su segundo film fue el primero que se rodó en exteriores en Technicolor, *The Trail of the Lonesome Pine* (1936), en el que la interpretación que Fonda hizo de un joven montañero sirvió como inspiración al historietista Al Capp para su popular y ahora inmortal héroe estadounidense: Li´l Abner.

Aquella dualidad entre el chico de campo y el chico de ciudad era posiblemente la característica más atractiva y ambigua de Fonda. Podía, sin esfuerzo alguno, pasar de una simpleza rural a una sofisticación urbana o a una combinación muy atractiva de ambas, y así lo hizo a lo largo de su carrera, desde su primera gran interpretación como Lincoln en uno de los mejores y más inspiradores ejemplos que Ford hizo del género *americana*[2], El joven Lincoln, hasta el analfabeto ex-presidiario de Oklahoma, Tom Joad, en la adaptación que Ford hizo de *Las uvas de la ira*, de Steinbeck. De hecho, Tom Joad (y por lo tanto la canción de Bruce Springsteen "Ghost of Tom Joad") pasó a ser sinónimo de Hank Fonda y el admirable espíritu del forajido estadounidense, y sin embargo al año siguiente el actor fue capaz de interpretar a un patoso y culto científico en una alocada comedia *screwball*, *Las tres noches de Eva*. En *The Male Animal*, de 1942 (basada en la obra teatral de James Thurber y Elliot Nugent), Fonda resultó totalmente convincente en el papel del profesor universitario que cree en la libertad de pensamiento y arriesga su posición para defender sus principios, al igual que interpretó a un sencillo y honesto vaquero en *The Ox-Bow Incident*, de 1943, o al más complejo abogado del oeste en la primera película que Fonda y Ford hicieron tras la guerra: *Pasión de los fuertes* (1946).

Si, en sus mejores momentos, John Ford es probablemente el mejor director estadounidense, Henry Fonda participó en más películas suyas que cualquier otro intérprete a excepción de Wayne, y ostenta el récord de haber hecho tres seguidas que no podrían haber sido más distintas entre sí: *El joven Lincoln*, el mismo año en que hizo de granjero de Nueva Inglaterra en *Corazones indomables* (la primera que Ford hizo en color), y al año siguiente el papel de Joad en *Las uvas de la ira*. Empezando por el que sería el *western* más poético de Ford (y uno de los más personales), *Pasión de los fuertes*, pasando por la expresiva interpretación, aunque en un papel extraño para él, de un cura que huye de la Ley en *El fugitivo*, hasta la compleja (y esencial) *Fort Apache* de Ford, en la que Fonda realiza un retrato magníficamente ambiguo de un coronel de caballería orgulloso, estricto, muy inteligente pero racista que lleva a sus hombres a ser masacrados por los apaches.

---

2 Por americana se conoce todo lo que tiene por tema principal Estados Unidos, su cultura e historia (N. de la T.)

Una aplastante inteligencia, cualidad innata de Fonda, una especie de fe y sabiduría naturales, envueltas en un espíritu totalmente liberal (algo que encajaba perfectamente con las ideas políticas del actor) pueden observarse a lo largo de toda su obra, ya sea en la versión algo bastarda que Ford (y Mervyn Lery) hicieron de *Mister Roberts* hasta el drama de pesadilla de Alfred Hitchcock, *Falso culpable*, basada en una historia real, en la que Fonda está sutilmente magnífico como el músico del Stork Club que es arrestado por un robo que no ha cometido. Una de las piezas claves en la cinematografía de Hitchcock, y una de las mejores interpretaciones de Fonda, fue estrenada el mismo año que *Doce hombres sin piedad*, el primer e impactante largometraje de aspecto teatral de Sidney Lumet, en el que Fonda aparece como un arquitecto que se convierte en el único miembro del jurado en desacuerdo en un caso de asesinato. Si hay un prototipo de película «Henry-Ford-como-se-lo-imagina-uno-en-la-vida-real», es *Doce hombres sin piedad*. No es coincidencia que fuera una de las pocas películas producidas por él mismo. En *The Best Man*, de Gore Vidal, Fonda representa al pensador liberal demócrata por excelencia de la misma manera que lo hace en *Doce hombres sin piedad*, y el provocador guion de Vidal acerca de un congreso presidencial transmite un obvio paralelismo entre el personaje de Fonda y Adlai Stevenson, otro intelectual demócrata por excelencia.

Todo esto hace que resulte todavía más impresionante la facilidad de Fonda para la comedia ligera en la que probablemente sea la mejor comedia *screwball* de Preston Sturges, el clásico de 1941, *Las tres noches de Eva*, sin duda una de las cinco mejores de aquel maravilloso y desaparecido género. En ella, Fonda (a los treinta y cinco años) interpretaba a un rico heredero que se dedica al estudio de las serpientes y que, tras pasar una larga temporada en la selva, conoce en un trasatlántico a la jugadora de cartas y estafadora más sexy, atractiva e inteligente que se pueda uno imaginar, interpretada por Barbara Stanwyck (a los treinta y cuatro años). Curiosamente, *Las tres noches de Eva* fue la única ocasión en la larga y notable carrera de Fonda en la que interpretó a esta clase de profesor algo distraído, o recurrió a la comedia física característica del *screwball* que tanto explota en este caso, y de una manera tan espléndida que uno pensaría que esa clase de papeles son su especialidad. Si alguien tiene dudas de la amplitud de sus posibilidades, que compare su trabajo en la película de Sturges con su Lincoln y su Joad, inmediatamente anteriores.

Cuando Fonda obtuvo por fin el Oscar al Mejor Actor, fue por uno de sus papeles más obvios (bellísimamente desarrollado, a pesar de ser algo exagerado), en *En el estanque dorado*. El estreno de esta película se había retrasado más de un año, y para cuando llegó la fecha de la ceremonia, Fonda estaba demasiado débil como para asistir. Jane Fonda (productora y coprotagonista del film) aceptó el premio en su nombre. Aquello fue en 1982, el mismo año en que Hank murió. Sin embargo, dieciséis años antes, cuando lo conocí a la edad de sesenta y un años, no aparentaba

más de cuarenta y cinco, su aspecto era todavía algo juvenil, indestructible. Cuando finalmente envejeció, sucedió muy rápido. Nuestro primer encuentro tuvo lugar en 1966 como parte del perfil que yo estaba escribiendo sobre James Stewart. Le entrevisté durante una hora o así en su casa de Bel Air, en Chalon Drive. El mismo lugar en Los Ángeles en el que hablamos el 3 de enero de 1969, cuando su última esposa, Shirlee, me abrió la puerta de la casa para grabar una entrevista con Fonda, partes de la cual rodaríamos más tarde para el documental *Directed by John Ford*. Fue una tarde agradable, hablando tranquilamente ante un magnetófono.

HF: Estuve en el rodaje de *La diligencia*, de Ford, porque yo tenía un contrato con Walter Wanger [productor de la película], pero podría decirse que me colé por la parte de atrás y estuve observando un par de veces. Nunca lo conocí en persona, y eso que era admirador suyo.

PB: ¿No tenías un contrato con Fox?
Aún no. Todo empezó con *Las uvas de la ira*... una larga historia. Porque *Las uvas...* fue el señuelo que me pusieron para que firmase el contrato.

Estabas con Walter Wanger...
Y cuando Wanger cerró su compañía, pasé a trabajar por libre y, entre muchas otras películas, hice varias para Fox: *Tierra de audaces* y *Farmer Takes a Wife*. Pero bueno, cuando Lamar Trotti y Kennet Mcgowan [guionista y productor de *El joven Lincoln*] me lo comentaron por primera vez, yo dije: «¿Estáis de broma? Yo no puedo hacer de Lincoln». Aquello era como interpretar a Jesús o algo así. Sencillamente no quería ni intentarlo, no quería pensar en ello, no quería leer el guion. Finalmente, vinieron a mi casa y Lamar nos leyó *El joven Lincoln* a mí y a mi mujer, sentados en el salón, y me pareció un guion maravilloso. Pero dije: «Chicos, no me veo a mí mismo haciendo de Lincoln. Y si no puede *verlo*, no sé *cómo* voy a hacerlo». Bueno, pues al final me convencieron para hacer una prueba. Acepté porque no me comprometía a nada (podía hacer simplemente la prueba), podía dejar que me maquillasen, echar un vistazo a lo que rodasen y decidir. Así que lo hice. Fue una prueba considerable, importante, nos llevó casi todo el día. Tardaron tres horas sólo en ponerme el maquillaje. Y, más tarde, me llamaron y yo fui a verlo, y el tipo que salía en la pantalla, directamente, era Lincoln. Pero un segundo después abre la boca y sale mi voz y se derrumbó de nuevo. Porque no encajaba. Mi voz. De todas formas, no puedo soportar el sonido de mi voz. Casi nunca voy al cine porque no soporto el sonido de mi voz. No soy el único (hay mucha gente a la que no le gusta escucharse a sí misma, no es como ellos se creen que es). De todas formas, dije: «No me molestéis, chicos. No puedo hacerlo. Así que olvidadlo».

Entonces, meses después, finalmente asignaron la película a Ford, y me llamaron para que fuera a verle. Aún no había tenido ocasión de conocerle. Fui a su despacho en 20th Century, y allí estaba él sentado, con un sombrero flexible. Aquella fue la primera vez que vi todo el paquete: el cigarrillo, el pañuelo en la boca, la pipa en el pañuelo, mascando ambos constantemente. Y allí estaba yo [*se levanta con atención para mostrarlo*], como un marinero con su sombrerito blanco frente al almirante. Así fue realmente como me sentí. Es decir, ¡yo era Henry Fonda y aquel era John Ford! Y una de las primeras cosas que dijo fue algo como: «¡¿Qué cojones es esa mierda de que no quieres hacer de Lincoln?!» El almirante, el mismísimo Dios, estaba soltando tacos para hacerme sentir como un estúpido capullo. «¡¿Qué cojones te crees que es esto?! ¿Te crees que el es el puto liberador de los esclavos? ¡Es un abogado de medio pelo en Springfield, por Dios santo!» En fin, siguió así un rato largo, y creo que yo no dije nada, simplemente me quedé con la boca abierta. Pero antes de que acabase, había dicho que haría la película.

Estaba humanizando a Lincoln para ti.
Eso fue todo, sí. Él sabía (y en mi caso era totalmente cierto) que la única razón por la que no quería hacerlo era porque, para mí, Abraham Lincoln es como Dios, como Jesús, ya sabes... es un icono. Y no creía que pudiera hacerle justicia, y él tenía que enseñarme que no era el liberador de los esclavos, no era el icono de un presidente mártir, era un abogado de medio pelo en Springfield. Sí que incluyó (si recuerdas la película) indicios [del futuro de Lincoln] en la última escena, en la que Lincoln sube a la colina y empieza la tormenta y suena la música ["El himno de batalla de la República"]... Fue fantástico, una magnífica experiencia para mí, el trabajar con él, y todavía es (según dice) una de sus películas favoritas. Sigue siendo buena, sigue aguantando el paso del tiempo. Y empezó una maravillosa relación, por lo que a mi respecta, con Ford. Hice tres seguidas. Nadie había hecho antes tres películas seguidas con Ford. Ni siquiera Duke o George [O'Brien]. Y yo había hecho las tres en un solo año, creo. *Lincoln* fue en primavera, *Corazones indomables* en verano, y *Las uvas de la ira* en otoño.

Hiciste aquella polka tan graciosa en varias películas de Ford...
Bueno, hice aquel baile en tres películas.

Él pensaba que estabas gracioso cuando lo hacías.
Oh sí. Sencillamente le encantaba. La primera vez lo hice como una broma, y él se rió y lo pulió.

Para la misma escena en Lincoln*, cuando bailas por primera vez con Mary Todd...*

No se suponía que fuera a ser una toma válida, claro. Porque es fácil hacer este paso; pero hacerlo con una rodilla levantada de esta forma [*levanta mucho la pierna*], no estoy seguro de si él me dijo que lo hiciera, o si lo hice de broma y a él le gustó de todas formas.

[Hablando acerca de la conocida tendencia de Ford a rodar con mal tiempo (ya fuera con lluvia o con rayos y truenos), Fonda pasó a describir algunos incidentes acontecidos en las películas de Ford. En resumen:]
Y tiene toda la razón del mundo. Yo mismo lo he hecho. Sidney Lumet estaba en Central Park rodando su segunda película [*Stage Struck*], y [Christopher] Plummer y yo teníamos que hacer un diálogo en el parque y después hacer la pausa para el almuerzo (yo vivía a unas ocho manzanas de allí), así que me fui a casa a comer. Cuando volví, había empezado a nevar; ese tipo de nevada lenta y de copos grandes, así que en una hora la nieve llegaba por aquí [*hace una señal a la altura de la rodilla*], y seguía nevando. Cuando volví, estaban todos allí parados, y el director de la unidad y todos los demás estaban diciendo: «Dios mío, ¿qué hacemos ahora?» Yo dije: «¿Qué hacemos ahora? ¡Rodar! No va a haber falta de continuidad. ¡Ni siquiera habéis empezado la escena!» En su guion, Lumet había imaginado unas siete formas posibles de rodarla. Yo dije: «Poned un trípode y todo eso, ¡rápido! Y si no sale, al menos tendréis una base...» Bueno, pues él lo hizo y, claro, salió bien. Esa es la escena que aparece. No era una buena película; pero aquella escena sí que era buena, porque podías ver los copos de nieve cayendo y golpeándote en las pestañas y derritiéndose. Pero es que eso era lo que aprendías con Ford.

Tu primer rodaje en un sitio remoto con Ford fue en Corazones indomables.
En Utah. Aquello estaba bastante alto (a unos 2.500 o 3.000 metros de altitud), en un valle bastante por encima de los *cedar breaks*[3]. No recuerdo que hubiera ningún pueblo. Condujimos a través de los *breaks*, y cuando llegabas arriba no terminabas *nunca* de conducir. Tardamos horas en llegar a una zona en la que habían levantado un campamento. Estaba apartado de toda civilización. Estuvimos allí tres semanas. Lo que significa que podías volverte un poco *rock-happy*[4], por usar un término del Ejército, estando tan aislado. Por la noche no había nada que hacer. Así que Ford organizaba actividades. Era muy típico de él. Siempre hacía esa clase de cosas, y nunca eran exactamente iguales. El primer día mandó a los operarios y a la gente del equipo que fuesen a buscar troncos grandes y que los colocasen a modo de

3 Conocidas fallas salpicadas con cedros, consideradas patrimonio nacional (N. de la T.)
4 Expresión intraducible, que en la jerga del Ejército estadounidense se refiere al estado de alienación sufrido por los soldados tras pasar demasiado tiempo en un lugar inhóspito y alejado de la civilización (N. de la T.)

asientos, en un gran círculo en el que haríamos una hoguera. Y todas las noches había una hoguera. Cada noche había alguna clase diferente de entretenimiento. A mí me nombraron director del campamento. Y era una especie de broma, lo llamábamos «Campamento Junalusca: Campamento para chicos de catorce a...» Todo lo hacíamos con humor. Oh, y cantábamos si había alguien que supiese tocar la guitarra, y siempre había alguien que supiera; y por supuesto siempre estaba Danny [Borzage] con el acordeón para tocar algo de música. Ward [Bond] y yo, y dos o tres tipos más, cantábamos a tres voces viejas canciones de barbería. No creo que pueda recordar nada demasiado concreto, pero siempre había algo. Tenía que ser algo muy divertido. Cualquiera podía tener una idea y decir: «¿Me dejáis a mí mañana por la noche? ¡Tengo una idea!», y se le dejaba. Cogían cosas del vestuario de la película. Era algo que esperabas con impaciencia. Siempre terminaba de la misma forma... Había un tipo con una corneta que, cuando le daban la señal (estaba en algún lugar del bosque), tocaba silencio. Al final casi siempre había un grupo cantando, y después la corneta dando la señal para irse a la cama.

En aquel campamento podías ser como un niño: tenías que ser fiel a tu campamento, y ser fiel a tu tienda y cosas así; tenías que mantener tu propia tienda limpia. Realmente llegabas a sentirte como cuando eras un chaval en un campamento. O jugábamos al *pitch* [un juego de naipes]; siempre a los juegos más ruidosos y escandalosos, y los más divertidos. Nunca me divertí tanto como en los rodajes con Ford. Ya fuera jugando al *pitch* o con las hogueras o lo que fuera. Pero eso era siempre por la noche. Por el día había que rodar la película, no hacías el tonto.

¿Cómo conseguiste el papel de Tom Joad en Las uvas de la ira*?*
No sé si fue idea de Ford o no, pero sé que Zanuck [Darryl F. Zanuck, directivo de los estudios de 20th Century-Fox] había estado intentando firmar un contrato a largo plazo conmigo desde que hice *Tierra de audaces* (1939), que fue la primera película que hice con él, y yo nunca quería. Estaba a gusto trabajando de manera independiente hasta *Las uvas de la ira*, y él utilizó aquella película como una especie de cebo. Recuerdo haber estado en el despacho de Zanuck y que él se pusiera a hablar a veces tenso, a veces calmado, golpeándose a sí mismo con un pequeño mazo que tenía. Se golpeaba en la pierna con él y decía: «No quiero darte un puto papel importante como éste y que luego te vayas a MGM a hacer algo con Joan Crawford». Tenía que proteger su inversión. Y, claro, lo primero que hice después de la guerra fue una película para él junto a Joan Crawford, en la misma 20th-Century [*Daisy Kenyon*, 1947, dirigida por Otto Preminger].

De todas formas, él siguió ofreciéndome *Las uvas de la ira* como cebo. Decía: «Mira, no puedo darte esta película si no puedo controlarte. Tengo grandes planes para ti». Claro, aquello era una mierda porque una vez que firmé, hice un montón

de basura, y la única buena película que recuerdo fue *The Ox-Bow Incident* [1943, dirigida por William Wellman], en la que Zanuck no tuvo que ver.

¿Cómo llegaste a interpretar a aquel cura hispano en El fugitivo *de Ford?*
Estábamos haciendo uno de los viajes por aguas mexicanas en el *Araner* [el yate de Ford]; fue por la época en la que Ford leyó el libro de Graham Greene "El poder y la gloria", y me lo pasó a mí. «Léelo», me dijo. «Dios santo, ¿No crees que esto sería una película estupenda?», y me habló mucho de ello mientras estuvimos pescando en el *Araner*. Y yo lo leí y me gustó, pero dije: «Estás loco. No puedo interpretar ese papel. No es justo que me lo pidas». Y le hablé de Robert Montgomery (que por aquellos días era un icono, una cara reconocible, un estadounidense), o de Gary Cooper: «No deberías pedirnos que interpretemos a este cura indio mexicano. Sería exigirle demasiado al público». Discutimos sobre ello. Y entonces llegó la guerra y estuvimos fuera cuatro años. Cuando regresamos, Dios santo, él no se había olvidado. Iba a hacerlo y me quería a mí para el papel. Volvimos a discutir (cuando digo discutir me refiero a hacerlo de forma amistosa). Sencillamente no estaba de acuerdo con él.

Pensabas que eras demasiado estadounidense.
No sólo estadounidense, sino un rostro estadounidense. Pensaba que el hecho de que me pidieran que me pusiese maquillaje oscuro y el vestuario y que la gente me aceptase no sólo como mexicano, sino como un indio mexicano, creía que era pedirle demasiado al público. Al menos eso era lo que yo pensaba. Si yo fuera el productor, no elegiría a los actores de esa manera. En fin, discutimos sobre ello e intentamos decidir quién podría hacerlo, para poder hacerle comprender mi punto de vista. Dije: «Alguien como Joe [José] Ferrer. Es un pedazo de actor, y resulta que tiene la clase de cara que se necesita. Él *es* hispano. Pero lo más importante es que el público no lo conoce, no va a tener ningún problema con cambios de identidad, no se va a perder su imagen ni nada por el estilo». Y casualmente, por aquella época Joe Ferrer estaba buscando a una Roxanne para "Cyrano" [de Bergerac, el montaje teatral neoyorquino de la obra de Edmond Rostand]. Yo era un viejo amigo de Joe, y le llamé y le dije: «Quiero que vengas a verme». Y llevé a Joe al despacho de Ford y los presenté, y ellos se sentaron a hablar. Al final de aquella reunión, Ford aceptó y Joe iba a hacer el papel. Pero antes tenía que volver a Nueva York para hacer "Cyrano". Ni en sueños se imaginaba que fuese a prolongarse... Pero cuando volvió y estuvo cuatro semanas ensayando y la estrenó en Nueva York (lo cuál sucedió varios meses después), Ford estaba a punto de empezar el rodaje, y "Cyrano" estaba yendo demasiado bien como para que Joe no pudiera permitirse terminar las representaciones. No era justo para el resto del reparto; tenía que continuar todo el tiem-

po que siguiera siendo rentable. Así que llegó un momento en el que Ford estaba listo pero Joe no. Ford recurrió a mí y así fue la cosa. Yo no podía hacer nada más. Empecé a hacerlo pensando que no debería haber interpretado aquel papel. Pero iniciamos el rodaje y, como sabes, tanto el estudio como los exteriores estaban en México, lo hicimos todo allí abajo con Gabby el cámara [Gabriel Figueroa], que era un artista... Yo no encajaba en aquella película, y quizá fuera esa la razón de que hubiera varias discusiones. Eran discusiones amistosas. Pero por primera vez en todas las películas que habíamos hecho juntos, a veces no estaba de acuerdo con él sobre cómo hacer una escena...

Fuiste varias veces a Mazatlán con Ford en su yate; [Jimmy] Stewart me contó algo acerca de una boa constrictor...
Bueno, Ford se quedó en el barco aquella noche. Todavía podía andar, pero precisamente aquella noche no salió a tierra. Duke y yo bajamos del barco y fuimos al Hotel Central en Mazatlán, y nos tomamos algunas copas en el bar. Más tarde, estábamos sentados en una zona con pequeñas mesas para cuatro personas, y había una joven pareja de estadounidenses que estaban de luna de miel. Todos los demás eran mexicanos, así que era fácil darse cuenta de que ellos eran estadounidenses, y nosotros también lo éramos, así que acabamos juntándonos. Los invitamos; o Duke los invitó, a que se sentasen en nuestra mesa,y estuvimos hablando con ellos. Y en un momento dado, alguien trajo una boa constrictor. Pues bien, en aquel momento yo no lo sabía y creo que Duke tampoco, pero era la mascota del hotel. Y era enorme. Verás, era como así de grande [*hace un gesto como para indicar medio metro de grosor*], y probablemente de unos cuatro metros de largo. Era una mascota, como un gato, y pasaba por el recibidor, por cualquier sitio; atrapaba las ratas y era inofensiva. Bueno, pues entró sola o alguien la trajo. El caso es que yo estaba de espaldas al lugar de donde salió, pero Duke la vio.

Me estoy adelantando un poco a la historia, porque lo que pasó fue que yo me estaba emborrachando (llevábamos tres o cuatro días bebiendo) y Duke, como ya sabrás, es un tipo muy enérgico y dinámico. Siempre diciendo tacos, como «mierda» y «joder». Estábamos con aquella joven pareja, y él estaba contando alguna historia y dijo: «joder», pero se dio cuenta y dijo: «Mierda, lo siento». Pues bien, para mí aquello era demasiado. No lo pude evitar y me eché a reír, y estaba a punto de perder el sentido. Estaba tan borracho o tan cansado, que reírme me hacía, no sentirme mal, pero sí estar a punto de perder el sentido. Había otra silla vacía junto a mí, y estuve riéndome hasta que me quedé sin fuerzas y me desplomé, y me quedé allí tirado un rato. Así estaba cuando apareció la serpiente y a Duke se le ocurrió una idea. Fue a hablar con un tipo que sabía de dónde salía la serpiente, le pagó, y él vino y me echó la serpiente encima mientras yo estaba en aquella postura. Por

supuesto, noté que pasaba algo y me levanté y vi a aquella serpiente. Y en vez de pegar un salto (porque no me dan miedo las serpientes, y esto Duke no lo sabía), dije: «Duke, mira lo que he atrapado». Y la tenía en mis brazos, y me levanté así [*levantándose*] y Duke se levantó y salió corriendo por el recibidor hasta fuera. No quería ni verla. Así es como termina realmente la historia, aparte de que al día siguiente volvimos al *Araner*, le contamos la historia a Pappy [Ford] y él vino con nosotros al atardecer. Yo quería encontrar la serpiente para enseñársela a Pappy. Estuve mirando por todas partes en el hotel, finalmente entré en la cocina y la encontré hecha un ovillo detrás de la estufa. Sólo había este hueco [*hace un gesto para indicar algo muy pequeño*] entre la estufa y la pared, yo me metí en la cocina (que era su rincón favorito, porque estaba caliente, evidentemente), y sólo sobresalía un trocito de detrás de la estufa. La cogí por aquel trocito y me puse a tirar, intentando sacarla, y me costó un montón. Finalmente, vino uno de los cocineros mexicanos y dijo: «Yo de usted no haría eso». En otras palabras, puede que fuera una mascota, pero no le gustaba que la mareasen.

El coronel Thursday, tu personaje en Fort Apache*, es básicamente el malo, pero sin embargo en cierto modo es bastante simpático. ¿Lo hicisteis a propósito Ford y tú?*
No. En el guion no era antipático. No era algo que yo tuviera que hacer a propósito. Era parte del papel.

Era bastante ambiguo.
Era un hijo de puta estricto que tenía algunos momentos de humanidad. Al menos cuando lo conocías bien. La idea era que fuera como Custer. Probablemente hubiera gente que hubiera conocido a Custer y le apreciaran. No he estudiado a Custer y no sé cómo se llevaban.

Ford sugiere, de manera implícita en la última escena, que los errores del coronel Thursday (y podemos ver que ha cometido errores terribles) no eran tan importantes como que se respetase la tradición en el Ejército. Parece ser una de las ideas principales de la película.
Lo había olvidado ¿Sabías que esa es la idea principal de "The Caine Mutiny Court Martial", la obra de teatro? Y la gente se opuso al epílogo de aquella obra. Pero el motivo por el que Herman Wouk escribió la obra era aquel epílogo en el que el personaje de Greenwald [el personaje de Fonda en el escenario], argumenta que fueron los hombres como Queeg[5] los que salvaron al país... Por cierto, tengo curiosi-

5 En la obra, el personaje de Queeg es un capitán que dirige un barco en el Pacífico durante la IIGM. Su comportamiento paranoico y la sospecha de que ha perdido el juicio, llevan a sus oficiales a amotinarse (N. de la T.)

dad por saber cómo reaccionará la gente con la película de Leone [*Once Upon A Time in the West*, por aquel entonces aún no estrenada], porque interpreto a un auténtico sádico hijo de puta. Incluso en *Los malvados de Firecreek* [junto a Stewart], él [el personaje de Fonda] tenía algo de humanidad (un poco). Era el malo, pero no como el tipo de la película de Leone.

Al leer la trascripción de la cinta, podría parecer que mi respuesta a Fonda acerca de la película de Leone es algo presuntuosa: «Probablemente no me gustará. Sólo me gustan cuando haces de bueno». Pero lo dije con una sonrisa, y pude ver que Fonda lo entendió de la manera correcta, como un cumplido a su propia personalidad; que es como siempre será para mí: increíblemente simpático. Ligeramente distante, pero aquello era propio de su carácter reservado. Sin embargo, podía comunicar las cosas, lo que hacía que aquellos momentos tuvieran aún más significado. Me dijo un cumplido que siempre he recordado con cariño, pues lo dijo cuando yo no había dirigido más que unas pocas obras de teatro y una película, sin que ninguna de ellas tuviera demasiado éxito. Estábamos rodando el documental sobre Ford en 35mm en el estupendo y soleado patio trasero de la modesta casa de estilo español que Fonda tenía en Bel Air. Cuando me contó por primera vez, y por encima, la historia de su primer encuentro con Ford en el despacho de éste, Fonda había pegado un salto para mostrarme el miedo que había sentido, sin poder despegar la vista de la mesa de Ford. Así que instalé unos raíles para la dolly y le dije que cuando llegase a esa parte de la historia, si quería levantarse de manera tan impulsiva como cuando me lo había contado, podía hacerlo, y la cámara se echaría hacia atrás para que saliera en pantalla. Su rostro se iluminó y dijo: «¡*Eso* es lo que haré!» Entonces se inclinó ligeramente, me dio una palmadita sobre la mano que tenía en la mesa y dijo con una sonrisa y con cierto tono de sorpresa: «Eres un buen director». Tenía unos sesenta y cuatro años por aquel entonces, y yo sólo treinta... ¡Qué gesto más amable y estimulante fue aquel!

Durante la entrevista filmada, me di cuenta de que Fonda no estaba tan a gusto como Wayne o Stewart en las mismas circunstancias. Como narrador, tendía a repetirse más a menudo, no encontraba las palabras adecuadas; de los tres, él era el único que se dejaba traicionar por una especie de inseguridad al ser él mismo, una vulnerabilidad que resultaba extrañamente conmovedora.

Asimismo, su personaje en la pantalla tampoco llegó nunca a grabarse de manera tan efectiva en la mente del público como el de Wayne o el de Stewart, y sin embargo, era el más versátil de los tres actores, si no el más carismático.

Quizá, a causa de ello, su última década en la pantalla fue casi siempre decepcionante, y sin duda nada memorable. En conjunto, su carrera cinematográfica de posguerra no llegó nunca a compararse con la extraordinaria promesa que supu-

sieron sus primeros años justo antes de entrar en la Marina durante el tiempo que se prolongó la guerra.

Durante los dieciséis años que conocí a Fonda, nos vimos con poca frecuencia: los negocios, la vida... nos llevaron en direcciones muy diferentes. Pero estuvimos a punto de trabajar juntos en una ocasión a principios de los setenta, cuando Larry McMurtry y yo preparamos un guion para un *western* que debían protagonizar Fonda, Wayne y Stewart. De los tres, Fonda fue el primero en aceptar, y siguió creyendo en el proyecto incluso después de que Wayne, y más tarde Stewart, se echasen atrás. Hablé con Hank por teléfono un par de veces, y a él le encantaba su papel; me comentó que el diálogo escrito por McMurtry era «buenísimo». Esto fue mucho antes de que los diálogos o los libros de McMurtry atrajesen la atención que más tarde recibirían y que siempre merecieron. Con el tiempo, Larry daría forma a su *best-seller*, "Lonesome Dove", basada en partes del guion, y más tarde a la todavía más popular miniserie de televisión que vino después, con Tommy Lee Jones en el «papel de Wayne», Robert Duvall en el «papel de Stewart», y Robert Urich en el papel originalmente pensado para Fonda: el galán y jugador empedernido que se convierte accidentalmente en asesino y termina en el extremo equivocado de una soga. En general, el personaje (como Fonda) era el más ambiguo, el más complicado de definir correctamente.

Para Lauren Bacall, Fonda era «muy divertido», aunque cuando se conocieron en 1955, haciendo *The Petrified Forest* en la televisión en directo junto a Humphrey Bogart, él apenas dijo nada. Pero con el tiempo acabarían siendo muy buenos amigos, trabajando ambos en espectáculos de Broadway al mismo tiempo; cenaron juntos muchas veces. Ambos coprotagonizaron en la pantalla *La pícara solter*a (1964) y, según me dijo Bacall, le «encantó» la experiencia que tuvo con Hank Fonda. Recuerda que algunas veces, él le preguntaba si una escena o un diálogo le parecían realmente divertidos. Ella decía que sí, y él asentía. «Le adoraba».

La historia de la boa constrictor y las travesuras de su juventud junto a Jimmy Stewart (ver capítulo de Stewart) nos hacen pensar en un Fonda muy distinto del que siempre aparecía en pantalla. Por otra parte, el hecho de que Fonda recalcase durante toda su vida sus ideas progresistas, mientras que su mejor amigo era un convencido republicano nos da una idea de que los sentimientos personales eran para él mucho más importantes que su postura política. Cuando en una ocasión le pregunté a Fonda por esta situación y cómo afectaba a su relación con Stewart, se limitó a decir: «Es fácil; nunca hablamos de política».

Durante el rodaje de *Mister Roberts*, Fonda y Ford tuvieron un serio encontronazo. Como Fonda llevaba haciendo la obra durante tantos años y sabía lo bien que funcionaba, se escandalizó cuando Ford empezó a hacer cambios en la estructura, a quitar diálogos, a manipular a personajes bien definidos y a añadir elementos de

slapstick. Ford, a quien no le gustaba que se hablase mucho en sus películas, pensaba que lo que él estaba haciendo era una película, y no fotografiar un texto sagrado, y acabó cansándose de que Fonda cuestionase constantemente su autoridad en todos los aspectos. Aquello acabó en un enfrentamiento que fue arbitrado por el productor de la película (y del montaje teatral original), Leland Hayward. Tanto Hayward como Fonda me contaron básicamente lo mismo: Ford y Fonda se sentaron a ambos lados de una mesa. Fonda empezó a explicar su postura. Antes de que pudiera decir más de dos frases, Ford se levantó y golpeó al actor en la mandíbula, tirándole al suelo. «Allí estaba yo, con el culo en el suelo», decía Fonda, «mirándole. ¿Qué iba a hacer, levantarme y golpear a aquel anciano?» (Ford tenía unos sesenta, Fonda unos cuarenta). Se terminó la reunión. Al parecer, poco después, Ford tuvo un ataque de vesícula biliar (o eso es lo que siempre dijo) y fue reemplazado por Mervyn LeRoy. Fonda y Ford no se dirigieron la palabra durante más de doce años.

Lo que Fonda no sabía por aquel entonces era que, cuando Jack Warner firmó con Ford el contrato para que éste dirigiese la versión cinematográfica de la obra (fue alrededor de 1954), el directivo del estudio había insistido en que Marlon Brando o Wiliam Holden (los dos acababan de hacer películas muy populares) interpretasen al protagonista. Fonda no había hecho una película desde *Fort Apache*, en 1948, y por lo tanto (a pesar de su triunfo en Broadway) no estaba considerado como un reclamo de taquilla. Ford acababa de tener dos enormes éxitos con *El hombre tranquilo* (1952; que le valió su sexto Oscar) y *Mogambo*, protagonizada por Clark Gable, en la que Ava Gardner fue candidata al Oscar a la Mejor Actriz. Ford dijo a Warner que ni siquiera pensaría en trabajar con alguien que no fuera Fonda en el papel que ya había hecho sobre el escenario. Sin embargo, nadie le contó nunca esto a Fonda, hasta que Barbara Ford lo incluyó en la petición que le hizo para que participase en el documental que hicimos para la AFI. Fonda aceptó, llamó a Ford, y volvieron a hablarse. Pero para entonces, Jack Ford había hecho su última película, y nunca volvieron a trabajar juntos. La película de *Mister Roberts*, desgraciadamente, no fue realmente ni de Ford ni de LeRoy, y aunque tuvo éxito financiero, no fue una gran película, y lo cierto es que no tenía mucho que ver con la obra. A pesar de lo eficazmente que reintrodujo al actor en la pantalla. y aunque él nunca había dejado de trabajar, Fonda no volvió a conseguir papeles importantes en ningún film.

Pero todo lo que hizo en Broadway fue un éxito, y al igual que muchos actores serios, prefería hacer teatro que cine. Lo que Fonda disfrutaba era «meterse en el papel» (lo que los deportistas llaman «estar en la zona»), y que aquello durase durante todo un acto, en lugar de lo que normalmente se hace en el cine, en el que se fragmentan pequeñas escenas en diversos planos, que rara vez se ruedan sin parar de principio a fin, y que casi siempre se hacen sin respetar de ninguna manera la

secuencia del desarrollo de los personajes. Ford y Preston Sturges, entre otros, tendían a permitir que las escenas fueran interpretadas de principio a fin, pero ese estilo de dirección era algo raro (y hoy en día prácticamente inexistente), y hasta el propio Ford tenía que seguir un calendario que no respetaba de ninguna manera el orden de la historia.

El teatro es, al fin y al cabo, el auténtico medio del actor: en cuanto se levanta el telón, sólo estás tú, el reparto y el público. Y eso es lo que aprecia un artista como Fonda: meterse en el papel e interpretarlo durante una hora o dos sin interrupción. Como solía decir Otto Preminger (especialmente conocido por dejar que se interpretase una escena en una sola toma): «Cada corte es una interrupción». No se refería sólo al público, sino principalmente al actor, que buscaba perderse en el papel. Una vez le mencioné a Gena Rowlands que había dirigido a cierto actor para que fuera simplemente «él mismo». Ella me advirtió de que eso no era necesariamente bueno, puesto que muchos actores no se *gustaban* a sí mismos, o no *sabían* quiénes eran, siendo ésta en muchos casos la razón de que se hubieran hecho actores. Quizá Fonda perteneciese a esta categoría. Lo que sí es cierto es que en la vida no tenía la misma confianza en lo que era o, al menos, en lo que habían hecho de él, como era el caso de estrellas como Grant, Stewart o Wayne.

Sin embargo, poseía una cruda pero culta cualidad poética, típicamente estadounidense, que aún hoy sigue siendo única. Probablemente no haya en el cine un discurso utópico más conmovedor que el que Tom Joad pronuncia al relatar su visión de un mundo mejor al final de *Las uvas de la ira*, de Steinbeck y Ford, pero es la extraordinariamente bella encarnación de este hombre y de sus palabras que Fonda lleva a cabo lo que hace que el momento sea tan profundo como trascendente. «Allí estaré», concluye; y Springsteen tiene razón al decir que el fantasma de Tom Joad siempre atormentará la memoria de Estados Unidos por sus promesas incumplidas. Y también lo estará el fantasma de Henry Fonda, habiéndose fundido irremisiblemente con aquel místico forajido. De una manera tan sutil como cuando se convirtió en el único Abraham Lincoln creíble que veremos jamás. El hecho de que Fonda pudiera personificar a tantas clases de estadounidenses también tiene resonancias míticas (Tom y Abe gemelos), y confirma las más profundas contradicciones de nuestro país.

Cuando me enteré de que había muerto (en 1982), poco después de su setenta y siete cumpleaños), lo primero que recordé fue una noche de verano en Manhattan algunos años atrás, cuando casualmente los Fonda, los Stewart y yo nos alojamos en el mismo hotel, el Pierre. Mientras yo buscaba un taxi en la entrada de la calle 60, las dos parejas salieron por la puerta como un torbellino, vestidos elegantemente con trajes de noche, muy excitados y entusiasmados, obviamente felices de estar juntos y listos para salir por la ciudad. Estaban resplandecientes y parecían hablar

todos a la vez. Yo saludé con la mano y dije hola. Los chicos, y Gloria y Shirlee respondieron alegremente, y me devolvieron cariñosamente el hola (mientras comentaban la coincidencia de que estuviéramos todos en el mismo hotel), y de pronto me imaginé a Hank y a Jimmy en su época de jóvenes y deseados solteros a finales de los treinta, compartiendo aquella casa en Los Ángeles. En aquel momento no parecían mucho más mayores, a medida que se despedían y se introducían en una limusina que esperaba, de nuevo hablando todos a la vez, y riéndose.

CAPÍTULO 14

BORIS KARLOFF

«¿El monstruo?» los famosos labios de Boris Karloff contestaron así a mi pregunta sobre cómo se había sentido al interpretar el papel de la versión que James Whale hizo, en 1931, de *Frankenstein*, con la que inmediatamente se le identifica. «Muy agradecido», dijo Karloff, sin ninguna ironía ni condescendencia. «El monstruo no sólo me supuso un reconocimiento como actor, sino que creó una especie de nicho, que es lo que me ha proporcionado una carrera».

A lo largo de cuatro décadas de su vida, y ahora hace ya más de treinta años, el nombre de Boris Karloff no se identifica solamente con una estrella del cine, sino que hace pensar al mismo tiempo en un cierto tipo de personajes, una imagen muy representativa. No hay duda de que esa identificación comenzó con *Frankenstein*, pero se fue haciendo más profunda con los años en interpretaciones igual de intensas y brillantes en películas de terror que en la mayoría de los casos no eran de gran calidad. Sin embargo, dedicó la misma concentración y sentido de la responsabilidad a cintas como *The Haunted Strangler* (1958), al igual que hizo en papeles más complejos en películas como *La patrulla perdida* (1934) de John Ford; o en los escenarios de Broadway, con un divertido sentido de la autoparodia en *Arsénico por compasión* en los cuarenta, o en los cincuenta como el malvado de la literatura infantil, el Capitán Garfio, en *Peter Pan*, y con el poético realismo de Dauphin frente a la Juana de Arco de Julie Harris en *The Lark*, de Jean Giraudoux; una bellísima interpretación que yo mismo tuve ocasión de ver y que le valió una candidatura a los premios Tony. En 1966, su soberbia labor como narrador en el espléndido largometraje de animación de Chuck Jones, *How the Grinch Stole Christmas*, basada en el libro del Dr. Seuss, ayudó a hacer de esta obra un clásico perdurable.

Teniendo en cuenta la naturaleza de la mayoría de las películas en que trabajó (unas 140 en total, incluyendo 40 mudas, empezando como extra en 1916), no resulta tan sorprendente que en la mayoría de los casos su presencia trascendiera a

las propias obras; pero el hecho de que el público del mundo entero siguiera admirándole después de tanta basura es un caso único. Sabían que la presencia de Karloff en la pantalla, aunque fuera en la peor de aquellas películas, ponía en ellas un poco de su tremendo talento, elegancia e ingenio. Ahí radica, por supuesto, la gran ironía de su imagen como personaje de terror: no tenía absolutamente nada que ver con la persona, al igual que el siniestro nombre escogido por William Henry Pratt para subirse a un escenario, con un apellido, Karloff, que por sí mismo provocó escalofríos durante los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta. Y todavía lo sigue haciendo.

Sin embargo, el público también sabía hasta cierto punto que aquel pérfido villano consumado era en realidad un caballero británico culto y con gusto (a quien escandalizaba la falta de amabilidad y que siempre se mostraba educado), con una capacidad para reírse de sí mismo y de sus papeles, y con mucha gratitud hacia el público por su cariño. Esa era una de las razones por las que siguió trabajando nada menos que hasta los ochenta y un años. No era más que un actor, decía, que había tenido la suerte de encontrar un hueco en la pantalla y, mientras la gente siguiera queriéndole, no tenía ningún derecho a retirarse.

Lo cierto es que tenía todo el derecho del mundo: una rodilla destrozada y un problema en la otra pierna, para las que necesitaba al menos dos aparatos ortopédicos distintos, y a veces un bastón o muletas, además de un grave caso de enfisema que le dificultaba mucho la respiración. Le resultaba difícil caminar y hablar al mismo tiempo, pero nunca se quejaba, siempre estaba listo, y nunca retrasó un rodaje. A lo largo de toda su carrera (en la que también presentó una popular serie de televisión llamada *Thriller*), fue siempre el paradigma de la profesionalidad.

A lo largo de los años he podido hablar con una serie de directores que trabajaron con Boris, y todos me hablaron encantados de él. En *El gato negro* (1934), el director Edgar G. Ulmer me contó que, ocasionalmente, Karloff se giraba hacia la cámara y decía: «¡Bu!» «Cada vez que le hacía entrar por la puerta, la abría y decía: 'Aquí viene el malo'. Era un hombre muy entrañable... encantador. Y nunca se tomaba a sí mismo en serio. Lo que más me costaba era que se ciñera al personaje, porque se reía de sí mismo», decía Ulmer. A Chuck Jones se le ocurrió la idea de que fuera Karloff quien narrase *How the Grinch Stole Christmas* tras escuchar su maravillosa grabación de *El libro de la selva*, de Kipling. «Qué hombre tan simpático», me dijo Jones. «Su muerte ha sido una gran pérdida».

Karloff fue el protagonista de mi primera película como director (*El héroe anda suelto*, 1968), y también la única razón por la que la película llegó a hacerse. Roger Corman me llamó en 1966 como productor. Yo sólo había trabajado para el Corman director como guionista y director de la segunda unidad (sin aparecer en los créditos) en su éxito de por aquel entonces, *Los ángeles del infierno* (la primera pelí-

cula de motoristas que tuvo éxito en taquilla, convirtiendo a Peter Fonda en estrella y allanando el camino para *Easy Rider*). Y entonces me ofreció mi propia película, que él financiaría, pero sólo con las siguientes condiciones: como Boris Karloff debía dos días de trabajo a Corman, yo debía rodar veinte minutos de material nuevo con él en aquellos dos días, para después sacar otros veinte minutos de metraje con Karloff de otra película de horror de Corman, *The Terror* (1964), que, junto con lo rodado por mí darían como resultado cuarenta minutos de Karloff. Entonces, en diez días, debía rodar cuarenta minutos más con otros actores, con lo que, en sólo doce días de rodaje, Roger tendría una nueva película de 80 minutos de Karloff. ¿Estaba yo interesado?

La película que finalmente salió (con cinco días de rodaje con Karloff y dieciocho más por mi parte), fue la que el propio Boris solía llamar su canto de cisne. A pesar de que, poco después de trabajar con nosotros, hizo algunas escenas para cuatro películas de serie Z rodadas en México que casi nadie llegó a ver, tanto él como su maravillosa última esposa, Evie, se refirieron siempre con cariño a *El héroe anda suelto* como la «última película» de Boris.

Qué encantadora pareja, Boris y Evie, un par de tortolitos cuando yo los conocí. Boris tenía casi ochenta años y Evie era unos treinta años más joven. Estuvieron casados veinticuatro años, desde 1945. El día antes de la boda él se había divorciado de su cuarta esposa, la bibliotecaria Dorothy Stine, con quien había estado casado quince años. Tenían una niña, Sara, su única hija. Sus biógrafos parecen estar de acuerdo en que, antes de 1930, estuvo casado otras tres veces.

Entre el 20 y el 24 de marzo de 1967, filmamos todas sus escenas (casi la mitad del guion), en cinco días y cinco noches consecutivas. Se fue a México inmediatamente después a rodar todas sus escenas seguidas para los cuatro productores, y después volvió a Inglaterra. *El héroe anda suelto* se estrenó en 1968 con un considerable éxito de crítica, especialmente por parte de Boris. Murió en Inglaterra al año siguiente, 1969, unos diez meses después de un pase privado de la película en Los Ángeles para él y para Evie.

El héroe anda suelto sería impensable sin Karloff. La historia de la película dependía de la misma existencia de Karloff, de su increíble longevidad como estrella de películas de terror. Al intentar decidir lo que haríamos con las instrucciones de Corman, Polly Platt (mi colaboradora en la historia, diseñadora de producción de la película y mi primera esposa) y yo nos preguntamos varias veces qué podía interpretar Karloff que fuera de interés para el público de los sesenta. Y de qué manera encajaría esto con el metraje ya rodado de Karloff de *The Terror* que debíamos usar (una película de terror victoriana bastante mala ambientada en la Francia posrevolucionaria, y coprotagonizada por un jovencísimo e inexperto Jack Nicholson, en el poco creíble papel de un legionario).

No queríamos hacer una película de época, por lo que no dejábamos de pensar en qué clase de malo podría interpretar Karloff en una ambientación actual. Toda clase de malas ideas pasaron por nuestras cabezas hasta que, una mañana, di con la solución gracias a un chiste frustrado. Puesto que *The Terror* (que había sido rodada por Corman y varios de sus protegidos, entre ellos Francis Coppola) era una película tan pobre, me lo imaginé proyectando el final de la película, encendiendo las luces en una sala de proyección en la que Karloff estaría sentado junto a Corman. Entonces se dirigiría a él diciéndole: «Roger, ¡ha sido una de las peores películas que he visto en mi vida!» De pronto, me di cuenta de que la idea de que Karloff básicamente se estuviera interpretando a sí mismo, una estrella de terror envejecida, nos permitiría utilizar el metraje de *The Terror* como una película dentro de una película de modo que no tendría que ser parte de nuestra historia. Aquello resultó liberador.

Entonces recordamos que Harold Hayes (editor de "Esquire", donde yo había escrito desde 1961) había sugerido que quizá se podría hacer una película sobre un personaje como Charles Whitman, el joven texano que, uno o dos años antes se había subido a lo alto de la torre del campus de la Universidad de Texas en Austin, cargado con un arsenal, y se había puesto a disparar a la gente que pasaba por allí de forma aleatoria, matando a varias personas e hiriendo a muchas más antes de pegarse un tiro. ¿Qué pasaría si, en nuestra película, Karloff quisiera retirarse porque su personaje de terror victoriano se había vuelto mucho menos horrible en comparación con aquella clase de terror moderno: un intachable joven que se convertía en francotirador y asesinaba de manera indiscriminada a un montón de desconocidos? Podríamos pasar de uno a otro personaje (en lo que serían dos historias aparentemente no relacionadas), hasta que finalmente el destino los juntara. Después de escribir un borrador con esta idea, me reuní con el director y guionista Samuel Fuller (un buen amigo) y él resolvió la mayoría de los problemas restantes, sugiriendo además un final mucho mejor. A Corman le gustó el guion, se lo mandamos a Karloff a Inglaterra, y le gustó. Ya teníamos película.

El personaje que Karloff iba a interpretar se llamaba Byron Orlok (basado de manera evidente en el propio nombre del actor), y la razón por la que quería retirarse no era porque se sintiera anacrónico y pasado de moda, sino más bien porque no le gustaban las películas que había acabado haciendo. En uno de sus monólogos decía lo siguiente: «'El Rey de la Sangre', solían llamarme, '¡El Hombre del Saco!' 'Los hermanos Marx te harán reír, Garbo te hará llorar, Orlok te hará gritar'. Y pensar que una vez creí que sería actor... No es sólo que las películas se hayan vuelto malas... ¡*Yo* me he vuelto malo!». Boris me llamó desde las afueras de Londres y, tras alabar el boceto del guion, dijo: «Pero, ya que me interpreto a mí mismo, Peter, ¿podría quizá no decir esas cosas tan terribles sobre mí mismo?» Yo dije que cuán-

to más atroz fuera la crítica a sí mismo, más diría el público: «No, no, no es cierto», se pondrían todavía más de su parte, deseando que se encontrase a gusto consigo mismo. Boris no parecía del todo convencido, pero no volvió a sacar el tema. Llevó a cabo la autoflagelación con esmero, y ciertamente, lo único que pasó es que consiguió que el público simpatizara aún más con él.

Evie y él no llegaron a Los Ángeles para el rodaje hasta pocos días antes de que comenzase. Los invitamos a cenar a nuestro primer hogar, una modesta casa de alquiler en el brumoso Valle de San Fernando, la misma noche que aterrizó su avión. Durante la cena, Boris me dijo, repentinamente: «¿Sabes? Has escrito la frase más cierta que yo haya leído jamás en un guion. Me acordé de ello cuando aterrizamos y vinimos en coche». Yo estaba sorprendido, y le pregunté qué frase podía ser. Boris contestó: «Esa en la que estoy mirando la ciudad y sus calles por la ventana del coche y digo: 'Dios, qué fea se ha vuelto esta ciudad'. Dios santo, nunca había sido más cierto».

Boris tenía varios viejos amigos en Los Ángeles, pero nunca se quedaba más tiempo del absolutamente necesario, siempre ansioso por volver a su casa de campo en Sussex. Era exactamente tan modesto como yo lo había descrito en el guion, pero sin ninguna amargura ni rencor.

Rodamos primero sus cinco días; el total en una semana larga. Nunca se quejó de las abundantes horas extra, ni le echó la culpa a Corman, aunque afirmó que sólo hacía aquello por mí. Casi todos los días empezaban sobre las siete y media de la mañana, y terminaban bien pasada la media noche. En una ocasión, para una escena, teníamos que emborracharnos juntos (yo interpretaba el papel de un joven director) y después quedarnos los dos dormidos sobre una cama. Cuando se nos volviera a ver, en el guion ponía que mi personaje se levantaba, se sentaba en la cama, se frotaba los ojos, echaba un vistazo, veía a Karloff, se asustaba y entonces se echaba a reír. Pude comprobar que reírse siguiendo un guion es algo de lo más complicado, y eché a perder un par de tomas. Finalmente, Boris dijo: «Verás, no *tienes* por qué reírte. Sólo porque lo hayas escrito en el guion no significa que *tengas* que hacerlo». Yo dije que era bastante complicado, y él contestó con cierta desesperación: «¡Entonces no lo hagas de ninguna manera!» Seguí su consejo y conseguimos que la siguiente fuera la toma buena.

En un decorado de una habitación de hotel, en la que los personajes beben más de la cuenta, vemos en la televisión una escena del «primer papel importante» de Karloff, como él solía llamarlo, en la versión que Howard Hawks hizo de la obra teatral *The Criminal Code* (Código Penal). Boris repitió en ella un memorable papelito que ya había llevado a cabo sobre los escenarios de Broadway. Yo escribí una frase sobre Hawks para mi personaje: «Realmente sabe cómo contar una historia», y Boris improvisó: «Vaya si sabe», frase que dejamos en la película.

La noche que rodamos sus escenas en exteriores en el autocine acabamos muy tarde y, como era habitual, hacía un poco de frío en Los Ángeles por la noche. Boris no se quejó ni una vez. El último día de rodaje con él empezó a las ocho de la mañana y se prolongó hasta las dos y media de la madrugada, en un pequeño estudio en Santa Mónica Boulevard en Hollywood. Evie Karloff estuvo allí todo el tiempo, y ayudó a Polly con varias partes del *atrezzo*, colgando cortinas, moviendo cosas de un lado para otro. Una de sus últimas escenas consistía en una fábula de dos minutos que debía relatar (lo cuál suponía mucho texto que memorizar), y yo le dije que me gustaría intentar hacerlo sin cortes, lo que significaba que tendría que hacerlo de un tirón. Había más gente con él en aquella escena (aparte de mí), y cuando le expliqué cómo iba a ser el plano, le dije que podríamos empezar con su cara, después ir pasando con la cámara por todos los que estaban escuchándole y terminar con él de nuevo. Por la cara que puso, supe que la idea no le hacía mucha gracia, pero no dijo nada.

La pequeña historia que tenía que contar estaba sacada de una obra de Somerset Maugham (citada como epígrafe en la novela de John O'Hara "Appointment in Samarra"), y contaba la historia de un mercader de Bagdad que se topa en el mercado con la Muerte, que le hace un «gesto amenazante», por lo que él huye a caballo hasta Samarra para escapar a su destino. Cuando preguntan a la Muerte por qué había hecho aquel gesto amenazante, responde que no había sido tal, sino una «expresión de asombro». La Muerte explica: «Me sorprendió verlo aquí en Bagdad, puesto que tenía una cita con él esta noche... en Samarra». La razón por la que había insertado la fábula (fue añadida a última hora) fue que había visto en televisión *How the Grinch Stole Christmas*, tan elocuentemente narrada por Boris que pensé que no podía hacer una película con Karloff y no hacer que contase algún extenso cuento. ¿Entonces por qué, parecía inquirir su rostro, movía yo la cámara por toda la habitación mientras él hablaba? Dije: «O quizá podríamos esperar desde muy atrás, con los cinco en el plano, y entonces, poco a poco, irnos acercando hasta un gran primer plano tuyo». Boris Karloff asintió. «Eso suena mejor», dijo.

Mientras preparaban la cámara y la iluminación, pregunté a Boris si querría utilizar tarjetas fuera de plano para leer el texto. «¿Quieres decir tarjetas para idiotas?», preguntó, usando la palabra con que se conocen en el negocio. Asentí. «No», dijo confiado, «no te preocupes. Me he quedado con la copla». Cuando estuvimos listos, grité «acción» y Boris empezó, pero tuvimos que parar tras unas frases porque el equipo había hecho ruido al retirar una mesa del camino que debía recorrer la cámara. Empezamos de nuevo. Todos estábamos cansados (era alrededor de la una de la madrugada), aunque esta vez apartaron la mesa sin hacer ningún ruido y Boris interpretó maravillosamente su texto de principio a fin. Justo antes de rodar, le había dicho al oído que cuando terminase de contar la fábula (momento en el

que veríamos ya un cerrado primer plano suyo), debería dejar un momento en el que su personaje meditaría en silencio sobre su propia muerte. Boris se limitó a asentir, y después hizo esto de manera igualmente soberbia. Yo grité, entusiasmado: «¡Corten! ¡A positivar! ¡Estupendo!» De repente, el equipo empezó a aplaudir de manera espontánea (algo que rara vez suele pasar), y pude ver cómo a Boris le conmovía aquella reacción, absolutamente sincera. Le di las gracias efusivamente y él pareció halagado. Un poco más tarde, me acerqué a Evie, que estaba secándose las lágrimas y con los ojos todavía húmedos. «¿Sabes cuánto tiempo hacía», dijo, « que un equipo no aplaudía a Boris?»

La última vez que vi a Karloff fue cuando preparamos un pase privado de la película para Evie y para él. Después de aquello, pude ver cómo a ambos les había conmovido aquel tributo a su persona, y me lo agradecieron de manera muy elegante y cariñosa. Yo les di las gracias a ellos. Se dirigían de vuelta a su querido hogar en Sussex, donde, unos meses después, Boris murió. Siempre le estaré agradecido: me dio el mejor ejemplo de verdadera profesionalidad y estilo que he visto hasta la fecha, treinta y siete años después. Como actor o como hombre, era difícil estar a la altura de Karloff.

CAPÍTULO 15

JOHN CASAVETTES

Aunque no estoy totalmente seguro de dónde nos conocimos John Cassavetes y yo (probablemente fue en un breve encuentro en el despacho del director Don Siegel en los estudios de Universal a finales de los sesenta), durante las dos décadas siguientes pasaría a ser uno de mis amigos más íntimos, especialmente durante los últimos años de su vida trágicamente corta. Murió a la edad de cincuenta y nueve años, en febrero de 1989, y le he echado muchísimo de menos desde entonces. En la mayoría de los círculos cinematográficos, sería quizá más adecuado situar a John en un libro sobre directores, pero yo lo he incluido aquí porque no sólo fue uno de los actores más inteligentes e individualistas de su generación, sino que, como cineasta, su trabajo realmente trataba de las interpretaciones de los actores. En griego, el apellido de Cassavetes significa «vieja casa» (o «viejo hogar»), y aunque nadie fue más moderno en su enfoque cinematográfico, en la vida real John tenía un alma antigua.

La primera vez que tuve noticias suyas fue en 1955, cuando vi un pequeño y poco fluido *thriller* llamado *The Night Holds Terror* (su primer papel protagonista en el cine), en el que interpretaba a un psicópata que secuestra a una familia en su propia casa. En aquella época, me pareció una especie de Jerry Lewis asesino, y me impresionó la intensidad y el sutil ingenio de su interpretación. La segunda vez que lo vi fue en *Donde la ciudad termina* (1957), y me impresionó aún más su magnífico trabajo junto a Sidney Poitier, con quien trabaría una amistad que duraría toda su vida (siempre estaba intentando que Sidney hiciera *Hamlet* en el teatro).

Después de eso, tres años más tarde, resultó que era el director y productor de una película independiente, supuestamente improvisada (no lo fue en su totalidad) y decididamente anticonvencional, *Sombras*, que causó bastante controversia en Nueva York. A algunos les encantó, otros la repudiaron, pero no pareció que dejase a nadie indiferente. Fue el segundo largometraje estadounidense en ser autofinanciado, siendo sólo precedida por *Otelo* (1952), de Orson Welles. Tanto Welles

como Cassavetes recurrieron a sus salarios como actores para financiar sus películas. Pero *Sombras* (en la que John no actúa) es considerada oficialmente como el inicio del movimiento del cine independiente en Estados Unidos. Con el tiempo, Cassavetes llegaría a convertirse en uno de los cineastas más interesantes e influyentes, y el único de su generación que puede ser llamado poeta.

A medida que los sesenta fueron pasando, mi interés en su faceta como actor no dejó de crecer: finalmente vi el modesto drama de delincuencia juvenil de Don Siegel *Crime in the Streets* (1956), y después la perturbadora película del mismo director, *Código del hampa* (1964) cuando la estrenaron, con aquel impactante momento en que Cassavetes golpea a Ronald Reagan (en la última película de éste). Desgraciadamente, por aquella época John había golpeado en la vida real al productor Stanley Kramer por alterar el montaje de su tercera película como director, la desigual pero intensa *A Child Is Waiting* (1963), y había entrado tácitamente en la lista negra de Hollywood. Las dos películas de estudio de John (la otra fue la olvidable *Too Late Blues*, de 1962), le habían resultado experiencias profundamente desagradables, y nunca volvió a trabajar en uno. Durante tres años no trabajó, y su mujer, la bella e inteligente Gena Rowlands, se encargó de ganar el pan para la numerosa familia con tres hijos («No dejes que te superen en número», me advirtió John en cierta ocasión). Otro rebelde de Hollywood, Robert Aldrich, hizo caso omiso a la lista negra al contratar a Cassavetes para uno de los papeles de *Doce del patíbulo* (1967), un gran éxito de taquilla que valió a John una candidatura al Oscar al Mejor Actor Secundario, la única que consiguió como actor. Al principio, el papel no tenía más que unas pocas frases, pero Aldrich permitió gustosamente a Cassavetes improvisar y alargar su texto, y cuando terminaron, John prácticamente se había metido la película en el bolsillo. Hoy en día, su interpretación sigue pareciendo sorprendentemente refrescante a cada instante, alcanzando un nivel de realismo al que nadie se acerca ni remotamente.

Al año siguiente, 1968, se estrenó la película más popular en la que John actuó jamás (la versión que Roman Polanski hizo del *best-seller* de terror "La semilla del diablo"); además de la cuarta película de Cassavetes como director, guionista y productor, su primera obra de madurez, y de gran éxito además, de nuevo financiada por él mismo. *Faces* no fue sólo su salto a la fama, sino que tuvo además un gran impacto y de hecho empezó lo que acabaría conociéndose como el Nuevo Hollywood. Se trataba de una extravagante película independiente, de grano grueso y en blanco y negro (16mm ampliados a 35mm), sobre gente de clase media y sus relaciones discretamente desesperadas, que recibió tres candidaturas a los Oscar, incluyendo la del Mejor Guion Original. Aunque Cassavetes no tenía nada que ver con Polanski (cuya dirección muy controladora sobre los actores era el polo opuesto de John), podría haber tenido una lucrativa carrera como actor en películas de

estudio. En lugar de ello, Cassavetes no apareció en ninguna película de otro director en los siguientes ocho años, dedicando su tiempo exclusivamente a sus propios films.

Antes de *Faces* había fundado una productora junto al director Robert Altman para que ambos pudieran hacer películas independientes. Poco antes de su muerte, el propio Cassavetes me explicó por qué terminó su colaboración. Al parecer, la secretaria de Altman, abatida por una relación amorosa que había terminado mal, había intentado suicidarse, y Altman la había despedido. John dijo que aquello le había molestado tanto que dio por terminadas sus relaciones profesionales y contrató a la joven como actriz en *Faces*. Se trataba de Lynn Carlin, que recibiría un Oscar a la Mejor Actriz Secundaria por su interpretación. Hoy en día, *Faces* sigue resultando una experiencia electrizante.

En *Husbands* (1970), la siguiente película de Cassavetes, aparecieron todos sus talentos: la dirección, el guion y la interpretación; en una película (acerca de la extrema reacción de tres estadounidenses de clase media ante la muerte de un amigo), y el resultado es una de sus mejores obras, coprotagonizada por Ben Gazzara y Peter Falk, dos actores estrafalarios, dotados y bastante infravalorados con quienes trabajaría en más de una ocasión. La interacción entre ambos resulta estimulante, dado lo diferentes que son. Además, resulta interesante ver como el propio Cassavetes lleva a cabo su mejor labor interpretativa en sus propias películas. *Husbands*, financiada y distribuida por Columbia, no fue un éxito de taquilla, ni tampoco lo fue *Así habla el amor* (1971), que Cassavetes escribió y dirigió para Universal, y que fue coprotagonizada por Gena Rowlands, Seymour Cassel (que había sido candidato al Oscar al Mejor Actor Secundario por *Faces*), y John en el pequeño y turbulento papel de un antiguo novio de Gena. Tanto *Husbands* como *Así habla el amor* no dejan de mejorar con el paso del tiempo.

En la segunda, interpretando a Minnie, Gena tiene un monólogo en una escena en la que aparece bebiendo junto a una amiga mayor que ella (en la realidad, la suegra de Seymour Cassel), que de manera sutil deja entrever mucho de lo que Cassavetes hacía en sus películas, y por qué. Después de que las dos mujeres hayan estado hablando sobre sexo y su continuo deseo de practicarlo, y sobre los hombres que ansían poseer antes que amar, Minnie comenta que «en las películas nunca se ve eso». Prosigue así:

> Verás, yo creo que las películas son una conspiracion... porque te preparan... Te preparan desde que eres una niña. Te preparan para creer en cualquier cosa... en ideales, y en la fuerza, y en los buenos, y en el romanticismo... y por supuesto, en el amor... Así que... uno se lanza, va a buscarlo. No lo encuentra, pero sigue buscando. Encuentras un trabajo... y te pasas mucho tiempo arreglando

> cosas... el piso y demás. Y aprendes a ser femenina, ya sabes, «femenina», entre comillas. Aprendes a cocinar... Pero no hay ningún Charles Boyer en mi vida... Nunca llegué si quiera a *conocer* a un Charles Boyer. Nunca conocí a Clark Gable. Nunca conocí a Humphrey Bogart... Es decir; no existen. *Esa* es la verdad. Pero las películas te preparan, y no importa lo espabilada que seas; te lo crees.

Por aquel entonces John estaba haciendo películas que no «te preparaban», que intentaban ser honestas en su forma de mostrar cómo se comporta la gente, que pretendían intencionadamente no ser como el resto de películas en lo que se refiere a la estructura, al tema o a la ejecución. Cassavetes solía hablar con cariño de las películas de Frank Capra. Decía: «A lo mejor nunca *existió* ese Estados Unidos, quizá fuera todo invención de Capra». Y sin embargo, su propia obra no podría ser más anti-Capra.

Por aquella época empecé a conocer mejor a John y a Gena. Estaban en uno de los primeros pases en Nueva York de *¿Qué me pasa, doctor?*, y Cassavetes me proporcionó la mejor crítica de la película en una frase, aunque gran parte del impacto tuvo que ver precisamente con el lugar y la forma en que lo dijo. Entre el público había algunos famosos, incluyendo a Shirley MacLaine, creo recordar. Un grupo de gente algo difícil de contentar. Cuando la película llevaba menos de media hora y empezó a resultar evidente que habíamos hecho directamente y sin vergüenza ninguna un plagio de las comedias *slapstick*, la sonora risa de John se escuchó por encima de cualquier otra, y dijo, a viva voz, atragantándose un poco y con un cariño considerable: «¡No me puedo creer que lo haya hecho!» Todo el mundo le escuchó, y se rió también. Creo que aquel comentario marcó la proyección.

Un par de años más tarde, John nos invitó a Cybill Shepherd y a mí a la primera proyección de *Una mujer bajo la influencia* (1974), cuando todavía estaba en proceso de posproducción y duraba más de cuatro horas (la versión final fue de 2 horas y 27 minutos). Yo siempre le dije a John que disfruté aquellas cuatro horas y que en ningún momento me pareció que fuera demasiado larga. La película resultó para mí la experiencia más emocionalmente devastadora desde que vi el montaje original en Broadway de la escalofriante "Long Day's Journey Into the Night", de Eugene O'Neill, a finales de los cincuenta. Recuerdo haber salido de la sala de proyección, en lo que por aquel entonces era el American Film Institute (habían prestado la sala a John), muy conmovidos (tanto Cybill como yo), y con una sensación de que el mundo real no era tan auténtico como lo que acabábamos de ver. Las luces del pasillo nos cegaban, intentamos recuperar el equilibrio después de haber asistido a algo que nos había afectado de manera fundamental. Y allí estaban John y Gena, sonrientes y ansiosos. No podía entender por qué sonreían. Lo único que yo era capaz de hacer era no echarme a llorar. Abracé a John durante un buen rato,

sin poder hablar. Creo que lo único que dije fue: «Oh, John... Dios santo...» Y John dijo, alegremente: «¿Te ha gustado?»

Poco a poco, intenté decir que no había palabras para describir lo maravillosa que era. Tanto Gena como John parecían satisfechos. Cybill intentó decir algo acerca de la impresionante y devastadora interpretación de Gena. Las palabras no le hacían justicia. Ellos sonrieron aún más. Puesto que a mí me había parecido una de las historias más conmovedoras que había visto nunca, sin resultar deprimente, sus sonrisas me parecieron en cierto modo inadecuadas. Pero claro, ellos la habían hecho. Para un artista, su propia obra nunca puede resultar tan emocionalmente desgarradora como para el público. Por supuesto, habían experimentado todo aquello antes de poder plasmarlo, pero de ninguna manera podían sentirlo del mismo modo que el público. Esa es una de las ironías del trabajo de cineasta, y aquella noche yo lo comprendí como nunca antes lo había hecho. Cuando finalmente pude decir algo coherente, fue lo mismo que decía después de casi todas las películas de Cassavetes: «No sé cómo lo haces, John. Sencillamente, no sé cómo lo haces».

Al no conseguir que ningún distribuidor se interesase por la película, Cassavetes se arriesgó y distribuyó él mismo *Una mujer bajo la influencia*, esforzándose tan apasionadamente en ese sentido como lo había hecho al realizar la película, diseñando anuncios, contratando salas en todo el país, discutiendo sobre porcentajes. La película resultó ser uno de los más afamados films de arte y ensayo de la historia, y recaudó la insólita suma de 11.000.000 dólares. Probablemente su mejor película, fue candidata a dos importantes Oscar, el de Mejor Dirección y el de Mejor Actriz Protagonista, aunque no se llevó ninguno. En los noventa, fue calificada como «patrimonio nacional» por la Biblioteca del Congreso.

Aunque comúnmente se piensa que Cassavetes improvisaba todos sus guiones con sus actores, lo cierto es que sólo lo hizo en una ocasión, con *Shadows*, y sólo de manera parcial. El resto de films que dirigió fueron escritos (o, en dos ocasiones, escritos en colaboración) por él. Cuando en cierta ocasión le preguntaron acerca de la improvisación, Peter Falk (el soberbio coprotagonista de *Una mujer...* junto a Gena) respondió: «¡¿Quién demonios podría improvisar un texto tan bueno?!» Lo cierto es que John obtenía interpretaciones que parecían ser improvisadas precisamente por lo excepcionalmente bueno que era el texto. De hecho, Cassavetes dictaba los primeros borradores de casi todos sus guiones, para capturar de esta manera la cadencia con que habla la gente normal, y porque así conseguía en sus actores sorprendentes muestras de crudo realismo.

Otra de las razones por las que se identificaba a Cassavetes con el mito de la improvisación era por la estructura aparentemente caótica de las propias películas. Parecían no estar estructuradas en absoluto, como si se hubieran desarrollado a partir de una libre inspiración diaria. Sin embargo, aquello no era más que parte de

su habilidad para capturar una desinhibida frescura; su genial y única habilidad para llevar a cabo lo que podrían denominarse estudios de la vida; personales, conmovedores, necesarios, extrañamente poéticos, y entre los mayores logros de la cinematografía estadounidense, prácticamente sin igual en su insistencia por hacer de la falta de artificiosidad un antídoto y un reconstituyente.

El personaje protagonista de *Una mujer bajo la influencia* es una perfecta materialización de la clase de persona que Gena describía en *Así habla el amor*, alguien que había sido «preparada» por el cine, que, de hecho, ha sido arrastrada a la locura por las esperanzas; las suyas propias y las que otros tienen en ella. Nunca ha habido película estadounidense que muestre de manera más devastadora la otra cara de la existencia de una madre y ama de casa de clase media.

Después de *Una mujer...*, Cybill y yo invitamos a John y a Gena a cenar varias veces, al igual que hicieron ellos otras tantas. Conocimos a la exuberante y directa madre de John, a quien él adoraba (actuó de manera magistral en muchas de las películas de su hijo), a su callado y modesto padre (que murió poco después), y a la ingeniosa y despreocupada madre de Gena, Lady Rowlands (que también apareció en algunas películas de John). Y a sus tres revoltosos hijos: Nick (ahora un afamado guionista y director, además de amante padre), Xan (abreviación de Alexandra, una esforzada guionista y directora, además de madre entregada), y Zoe (perspicaz guionista y actriz). También conocimos a varios de sus amigos más íntimos, como el actor Seymour Cassel, y Al Ruban, que fotografió, coprodujo, o hizo ambas cosas a la vez en la mayoría de las películas de John. Cassavetes utilizaba a menudo su propia casa en sus películas; una vieja, desordenada y acogedora casa de dos pisos de estilo Nueva Inglaterra en Mulholland Drive, cerca de Laurel Canyon. A menudo la hipotecaba para financiar sus películas, y en la mayoría de los casos no tenía ninguna seguridad de que pudiera llegar a pagar esa hipoteca. Siempre lo conseguía. Al igual que casi todos los artistas de verdad, el dinero no era un objetivo en la vida de John, era el medio para conseguir ciertos fines, principalmente sus películas.

A mediados de los setenta, cuando Orson Welles estaba pasando unos días en nuestra casa en Bel Air, invité a John y a Gena a una cena íntima con él. Cassavetes admitió más tarde haberse sentido totalmente intimidado por Welles, pero lo cierto es que uno nunca se habría dado cuenta: John monopolizó totalmente la conversación, aprovechando gran parte del tiempo para contarle a Orson la trama de su próxima película, *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, protagonizada por Ben Gazzara). Los dos tenían mucho en común, pero sus estilos y enfoques eran tan distintos que la cosa no terminó de cuajar del todo. Se cayeron bien, pero ninguno de los dos parecía tener demasiado interés en volver a encontrarse; no creo que lo hicieran nunca.

Desafortunadamente, *The Killing of a Chinese Bookie*, distribuida independientemente como *Una mujer...*, fracasó estrepitosamente, al contrario que ésta. Fracasó de tal manera que John se quedó sin ahorros y tuvo que endeudarse hasta las cejas para poder hacer la siguiente: *Opening Night*, película que por aquel entonces no tenía suficiente dinero para estrenar. La película estuvo cogiendo polvo en una estantería hasta la muerte de John, cuando finalmente fue estrenada en video, en algunos festivales y en algunas salas en pases especiales.

A principios de 1977, John me llamó para decirme que estaba rodando *Opening Night* en un conocido teatro en Wilshire Boulevard. Se suponía que la escena mostraba un estreno en Broadway, y él necesitaba algunas caras famosas, por lo que Peter Falk iba a estar allí como extra. Me preguntó si yo podría ir también. «Cualquier cosa por ti, John», contesté. Me contó que la película trataba de gente del teatro que lleva una obra a Nueva York, y estaba de nuevo protagonizada por Gena Rowlands (en el papel de la estrella de la obra, al borde de un ataque de nervios), y Ben Gazzara como el director, Joan Blondell como la autora, Paul Stewart como el productor, Zohra Lampert como la mujer del director, y el propio Cassavetes como un egocéntrico actor que trabaja con Gena.

Un estreno en Broadway probablemente significaba que la acción se desarrollaba en otoño o invierno en Nueva York, así que me llevé una gabardina. Cuando Peter Falk se fijó en ella, dijo: «¿De dónde la has sacado?» Le expliqué lo que había pensado. Peter llamó inmediatamente a John para decirle que yo tenía un abrigo, por lo que él también necesitaba uno. John se marchó corriendo, buscando un ayudante que consiguiese un abrigo para Peter. Mi gran momento entre bastidores, tras el telón, consistió en que Cassavetes me dijo que me acercase a Gena, le diera un beso en la mejilla y le dijera «lo magnífica que había estado en la obra». Entonces se puso a gritar un poco para poner las pilas a todo el mundo, haciendo hincapié en que cada metedura de pata le costaba dinero. No hubo ensayo. En cuanto gritó: «¡Acción!», todo sucedió rápidamente, de manera confusa, con un montón de gente moviéndose y hablando a la vez. Cuando yo estaba expresando mi admiración hacia Gena, de repente (sin que nadie me avisara), el personaje de Gazzara me presentaba al personaje de Zohra Lampert. «¿Conoces a Peter Bogdanovich...?» La gracia estaba en que Zohra estaba tan impactada por la interpretación de Gena en la noche del estreno que no tenía el más mínimo interés en conocerme. Simplemente ignora la presentación y no hace más que hablar efusivamente a Gena. Y así es como termina la película, aunque yo no lo supe cuando la filmamos (durante el rodaje de esta secuencia conocí a Ben Gazzara, después de lo cual apareció en mis dos películas siguientes).

Más tarde, al conocer la situación financiera de John con la película, le ofrecí usar la sala de proyecciones de mi casa para que pudiera proyectar lo rodado cada día

para sí mismo y para su equipo, y para cualquier actor que quisiera invitar. Aceptó, y durante un tiempo estuvieron viniendo todos; yo estuve con ellos una o dos veces y fue divertido. Entonces le llamé y le pregunté si había alguna segunda unidad que pudiera dirigir para él, y él dijo que sí, que sería estupendo si pudiera rodar un par de planos de Gena y Joan Blondell en un coche entrando en un garaje. Preparamos tres sencillos decorados en una hora o dos, en un garaje en el centro de Los Ángeles. John solía alabarme por ello, exagerando enormemente al decir que a él le habría llevado medio día hacerlo.

Cassavetes dijo: «No estoy dispuesto a hacer películas de encargo, porque me niego a manipular al público para que acepte verdades simples y manufacturadas». *Opening Night*, que sigue siendo una de sus películas menos conocidas, es un perfecto ejemplo de esta forma de pensar. Ciertamente, no hay en ella verdades simples ni manipuladas, y lo que predomina es el misterio de la personalidad, y las a menudo indescifrables y complejas motivaciones que guían a los artistas. El esfuerzo para estrenar una obra depende de estas características intangibles. Esto podría llamarse el anti-*Eva al desnudo* de Cassavetes. La idólatra fan que resulta ser una amenaza para la película, calculando fríamente su ascenso al estrellato, se convierte aquí en una fanática extraña y molesta, claramente perturbada, accidentalmente atropellada por un coche en una noche lluviosa cuando intenta mantener el contacto con el personaje de Gena.

Este trágico encuentro la persigue durante el resto de la película, hasta el punto de que se le aparece el atormentado fantasma de la joven y se pelea con ella. Es sólo uno más de los numerosos obstáculos que la estrella interpretada por Gena tiene que superar para llegar a la noche del estreno. Otros son el miedo a envejecer, el sentirse incómoda con el papel, o incluso un activo rechazo hacia la obra escrita por el autor, conflictos con el director y sobre todo con su coprotagonista (interpretado por John). El considerable torbellino emocional que gira alrededor de un montaje teatral queda maravillosamente evocado. El principal obstáculo, por supuesto, es un miedo paralizante, y la película refleja de manera muy elocuente el comentario de John: «Puedes vencer al miedo con humor, con dolor, con honestidad, valor, intuición, y con el amor en el sentido más sincero de la palabra».

De nuevo, las interpretaciones son más bien captadas que actuadas. Todo desprende una absoluta sensación de realidad, y Gena está magnífica en un papel extremadamente complicado. Su caracterización resulta tan honesta y memorable como su espléndido trabajo en cualquiera de las obras maestras de Cassavetes. Si alguna colaboración entre un director y una actriz ha logrado alguna vez reflejar tantas veces semejante profundidad emocional, yo no los conozco. El hecho de que John interpretase en sus películas al personaje menos comprensivo y sensible (y que lo hiciera de manera tan convincente), es probablemente la más taimada

broma en esta singular e inconfundible mirada a la gente del mundo del espectáculo. Uno de los mejores momentos tiene lugar durante la extensa secuencia en la que John y Gena actúan brillantemente sobre el escenario, supuestamente improvisando en la noche del estreno, cambiando la obra y haciendo que funcione mejor que el texto escrito: un juego de muñecas rusas a lo Pirandello; el actor como autor.

Un año o dos más tarde, John me llamó y me pidió que asistiera a la lectura de un guion que había escrito, llamado *One Winter Night*, en la que una familia hispano-estadounidense entera es aniquilada por la mafia, a excepción de un niño pequeño, y la ex-novia de un gángster acaba salvándolo a regañadientes de los asesinos que lo persiguen. Pero Cassavetes pensaba que el típico *thriller* melodramático no era realmente lo suyo, y decía que había escrito el guion para ganar algún dinero, no para rodarlo él mismo. Así que intentó convencerme de que lo dirigiese. Dijo que yo sabía cómo hacer esa clase de cosas. A pesar de sentirme halagado, le contesté que él era el único que podía hacer que funcionasen aquellas complejas dicotomías. Aún así, intentó convencerme durante un tiempo de que era mejor que lo hiciese yo, pero finalmente, no muy convencido, se rindió y aceptó (cuando Columbia compró el guion) rodar la película él mismo si permitían que Gena interpretase a la protagonista. El estudio dijo que podía, siempre que Barbra Streisand no lo hiciera. Al final resultó que Barbra seguía enfadada con John por haber rechazado la oferta que le había hecho para dirigir la película musical *A Star Is Born* (1976), y además, no sin falta de razón, pensaba que nadie la encontraría creíble en el papel de la novia de un jefe de la mafia, así que lo rechazó. Gena obtuvo el papel y, afortunadamente, John logró uno de sus mayores éxitos comerciales y una de sus más subversivos y expresivos trabajos, finalmente titulado *Gloria*.

Bastante tiempo después de la muerte de John, Gena me dijo que la razón principal por la que había querido hacer la película había sido la horrible matanza de toda la familia con que da comienzo la acción. Pero uno de los elementos que hace que el producto final sea tan efectivo es precisamente la tensión entre el temperamento poético de Cassavetes y el material terriblemente violento con que trata. En definitiva, el film es único en su manera de dar la vuelta a todos los aspectos del cine de gángsters. El hecho de que una atractiva mujer sea la figura más fuerte y a la vez más profundamente compasiva de toda la obra (una especie de variante femenina del resultado de combinar a John Wayne, Humphrey Bogart y James Cagney), es también lo que confiere a la película su singularidad y resonancia. Podría muy bien haber sido asimilada como un icono del feminismo: en un universo frío y descontrolado (una jungla urbana sin ningún tipo de reglas ni de honor), presentar a la mujer como una especie de arquetipo prehistórico tanto de la destrucción como de la salvación es ciertamente una afirmación significativa. Y nadie habría sido capaz de reflejarlo mejor que Gena Rowlands. Su «Gloria» y su «Mujer»

(*...bajo la influencia*) son las dos caras básicas (fuerte y devastada) de la moderna psique femenina. En *Gloria*, John nos presenta una Nueva York nunca vista: amenazadora, peligrosa, impredecible, un microcosmos que refleja el mundo entero. Consiguió una sorprendente interpretación del niño de seis años, interpretado por John Adames. El director y actor Vittorio De Sica (*El ladrón de bicicletas*, *El limpiabotas*) dijo una vez que no se es director hasta que se ha dirigido a un niño. Bueno, pues sin lugar a dudas, Cassavetes fue un director como no ha habido otro igual.

Cuando John estaba rodando *Gloria* en Nueva York, casualmente yo estaba preparando el rodaje de *Todos rieron*, con Ben Gazzara y Audrey Hepburn. Asistí a una de las últimas cenas de los equipos técnico y artístico, que resultó de lo más divertida, y además estuve algunos minutos con John una noche mientras él todavía estaba rodando y yo aún no había comenzado. Su chófer me invitó a entrar en la limusina de John cuando yo salía de un restaurante, en la que pasé un rato de lo más intenso. Básicamente, se dedicó a quejarse de su equipo «de inútiles», les llamó de todo menos guapos, les maldijo varias veces, y entonces soltó su más diabólica risa al estilo Cassavetes y dijo: «¡Que les jodan!», que al final se impondría sobre aquellos «bastardos». Por supuesto, así fue.

No mucho tiempo después, John y yo estuvimos a punto de hacer una película juntos, a partir de otro guion suyo llamado *Dancing*, sobre dos marineros que llegan a Las Vegas con dos coristas. Los marineros serían John y Peter Falk, y las chicas, según propuso John, Cybill y Raquel Welch. Por algún motivo probablemente no muy concreto, pensé que no debía dirigirla, y sugerí producirla en lugar de ello, con Ivan Passer de director (recientemente había hecho una película con Cybill llamada *Gigantes de plata*, y a ella le había gustado como director). John, Ivan y yo nos reunimos un par de veces para hablar del guion en mi casa, discutiendo a veces acaloradamente sobre las diversas posibilidades de la historia, pero ninguno de nosotros estuvo de acuerdo en un par de asuntos clave, y finalmente me di cuenta de que John e Ivan no pegaban demasiado. Recordándolo ahora, una de las cosas de las que más me arrepiento es de no haber dirigido sencillamente la película yo mismo; simplemente por el reparto ya habría sido muy interesante, y probablemente muy divertido.

Durante una larga reunión para hablar sobre el guion de *Dancing,* me di cuenta de que John se había bebido él solo casi un litro de whisky. Puesto que yo nunca he sido un bebedor, no tenía ni idea de si aquello sería mucho, pero lo que sí recuerdo es que en ningún momento se entorpeció su dicción en lo más mínimo a medida que alcanzábamos la madrugada, ni tampoco mostró ningún signo de ebriedad. Algunos años después me contó que aquel era uno de sus principales problemas con la bebida: no *podía* emborracharse, y esa era la razón de que bebiese

demasiado, y con el tiempo, de que desarrollase la cirrosis de hígado que acabaría matándolo.

En 1981, Cassavetes probó por primera vez la dirección teatral. Organizó tres montajes de repertorio en un pequeño teatro de noventa butacas y planta poco convencional en Hollywood. Uno de ellos era una especie de drama judicial que John había escrito, "Knives", protagonizado por Peter Falk; un drama protagonizado por Gena, "The Third Day Comes"; y "Love Streams", una encantadora obra del íntimo amigo de John Ted Allan, reescrita con varias sugerencias de Cassavetes, en la que Jon Voight y Gena hacían de hermanos. A causa de una tragedia en mi familia (mi prometida, Dorothy Stratten, había sido asesinada en agosto de 1980), permanecí varios meses sin salir de mi casa, y lo hice por primera vez para ver dos de estos tres montajes, que resultaron bastante impresionantes. Y curiosamente bellos. La dirección de John en este medio era igual de heterodoxa y original que en el cine. Gena, Peter y Voight estuvieron todos soberbios. "Knives" era hipnótica, con Peter siempre presente, y uno nunca se cansa de Peter Falk. Me perdí "The Third Day", pero "Love Streams" fue uno de los montajes más emocionantes que he visto en el teatro: una obra dramática muy conmovedora, pero con gran cantidad de humor, e incluso un gran perro peludo interpretado por un actor disfrazado de animal. En vez de resultar ridículo (el intérprete que hacía de perro era excepcional), aquello funcionaba en la concepción muy estilizada pero de alguna manera realista que John desarrolló en un escenario con forma de Cinemascope. Voight actuó mostrando más de un guiño a la neurótica intensidad de Cassavetes, que nunca antes había visto en él, lo que aumentaba su atractivo y su peligrosidad. Unos años más tarde, cuando Cassavetes estaba ya bastante enfermo, dirigió su último trabajo, otra obra teatral que había escrito, "A Woman of Distinction", protagonizada por Gena Rowlands, más increíble que nunca en el papel de una mendiga. John tuvo que dirigir la mayor parte tumbado en una camilla. De cualquier manera, el resultado final fue absolutamente conmovedor.

Durante la primera mitad de los ochenta, John actuó mucho en películas de otros, para recuperar lo que había perdido con *The Killing of a Chinese Bookie* y *Opening Night*, y las tres primeras obras. Realizó fascinantes y honestas interpretaciones en películas más comerciales, aunque también algo extravagantes como *Mi vida es mía* (1981, John Badham), basada en un éxito de Broadway, *Tempestad* (1982, Paul Mazursky), vagamente basada en la obra de Shakespeare, y *Marvin and Tige* (1983, Eric Weston), que probablemente fue su más emotivo trabajo hasta el canto de cisne que supuso la versión cinematográfica de *Corrientes de amor* (*Love Streams*, 1984). Recuerdo que le llamé por teléfono cuando estaba en Filadelfia rodando *Marvin and Tige*, y el me confesó sentirse bastante solo, viendo la televisión en su habitación de motel. Yo le había llamado para contarle la trama básica de la

primera idea para una película que había tenido desde la muerte de Dorothy. Puesto que confiaba en él como artista y como amigo, y como quería que interpretase al protagonista, John fue la primera persona a quien le conté la idea, y él se mostró muy alentador. El papel principal es el de un cineasta y actor egocéntrico y algo autodestructivo, pero con talento, que ha estado casado varias veces, tiene varias hijas, y entra en una depresión a causa de la muerte en un accidente de avión de su mujer actual, que también era su favorita.

John y yo hablamos aquella vez durante una hora, y él no paraba de decir: «Por Dios santo, escríbelo, ¿vale? ¿Escribirás lo que me acabas de contar?» Finalmente, así lo hice, aunque tuvo que insistirme dos o tres veces más. Estuvimos hablando de aquel melodrama de fantasía (había tres fantasmas) hasta el día en que murió. Tiempo después de que se hiciera evidente que él no podría interpretar el papel, leyó un par de primeros bocetos, no muy buenos, e hizo una sugerencia clave: tenía que encontrar una forma de evitar en la medida de lo posible que los actores hicieran avanzar la trama a través de su texto (y es que la trama era muy compleja). «Quítales esa carga a los actores», me aconsejó John sabiamente: no hay nada más aburrido para un actor que el diálogo explicativo. Una de las últimas cosas que John me dijo antes de morir fue que «más me valía hacer esa película», porque, dijo refiriéndose a los fantasmas de la historia: «¡yo voy a estar allí!»

John y yo empezamos a hablar cada vez más regularmente después de la llamada a Filadelfia, pero no nos veíamos porque yo no salía mucho, y él trabajaba constantemente. Cuando se estaba preparando la producción de *Corrientes de amor*, con un presupuesto discreto (los papeles iban a ser de nuevo interpretados por Gena Rowlands y John Voight), fui conociendo su creciente frustración con Voight, con quien repentinamente se había vuelto difícil trabajar, a pesar de que, durante el montaje de la obra, se hubiera comportado como un «corderito», según palabras de John. La gota que colmó el vaso, según me contó John, tuvo lugar cuando Voight le dijo a Cassavetes que sólo haría la película si él, Voight, podía dirigirla. En ese momento, a regañadientes y no muy seguro de hacerlo, John tuvo que prescindir de Voight, teniendo que interpretar él mismo el papel en una fase tan tardía. El hecho es que ofrece una de sus más sutiles, lúcidas y ricas interpretaciones; y el resultado de él y Gena haciendo de hermanos es mágico. Cuando bailan juntos en un prolongado plano, al ritmo de "Where Are You" (una de las canciones populares favoritas de John), se produce una indeleble y conmovedora imagen de amor fraternal, y del trascendental y apasionado amor de cada uno de los dos actores por el otro.

Durante el rodaje de *Corrientes de amor*, John me llamó una tarde para preguntar si yo podría ir al día siguiente para ayudarle con una escena que iba a interpretar él mismo. Dije, con evidente incredulidad, que de ninguna manera necesitaba *mi*

ayuda para dirigirse a sí mismo. John dijo que no, que era una complicada escena de diálogo entre él y Daphne Abott, y que quería que, por favor, fuera al día siguiente a ayudarle. Yo volví a protestar, y su voz bajó varias octavas y me dijo: «¿Me estás diciendo que tú, mi amigo, *no* vas a venir mañana a echarme una mano?» En su tono había decepción, desánimo e incredulidad. Yo dije que estaba bien, que iría, pero que no me *necesitaba*, o algo por el estilo. Estaba muy confuso por aquella petición, por una parte halagado pero por otra sin terminar de creerme que tuviera realmente problema alguno con la escena, pensando que quizá simplemente se sintiera inseguro, o Dios sabe qué; pero si me lo había pedido así, no podía negarme. Mientras conducía hasta allí, me di cuenta de que iba a ser la primera vez que estaba en un plató de cine desde la muerte de Dorothy, un mes después de que termináramos el rodaje de *Todos rieron*, en julio de 1980. Estábamos en 1983.

A la mañana siguiente, al llegar a su casa en Woodrow Wilson Drive, me encontré nada más llegar con un pequeño y bullicioso equipo de rodaje preparándose para filmar en la entrada. Yo tenía que aparcar el coche fuera de cámara, para que pudiera verse como Diahnne Abbott llegaba con su coche frente a la casa, se detenía, salía, caminaba hasta la puerta principal y llamaba al timbre. Al Ruban fue el primero en verme y gritó: «¡Gracias a Dios, por fin vamos a poder hacer algo!» Cassavetes y el resto del equipo me dedicaron una calurosa bienvenida. John me presentó a Diahnne a la vez que me pasaba dos o tres páginas para la escena de la puerta, que el personaje de John abre una vez que ella ha llamado al timbre. Se quedan allí y hablan durante un par de páginas; una buena escena, sencilla, obviamente cargada de dobles sentidos e insinuaciones, que por supuesto yo no podía comprender del todo porque no había leído el guion entero. John me pidió que preparase los planos necesarios para la llegada de Diahnne mientras ellos empezaban a ensayar. Tras echar un vistazo por la zona, le dije a Al que creía que podríamos hacerlo en un *travelling* de un solo plano. Él se alegró, y preparó la cámara y la iluminación mientras yo me reunía con John y Diahnne en el salón. Estuvimos ensayando un rato, pero me pareció que ya lo tenían perfectamente controlado. No recuerdo haber hecho demasiadas sugerencias, pero sí que mostré mi admiración, diciendo que, en mi opinión, la escena parecía funcionar. John me preguntó cuántos planos creía que íbamos a necesitar, y yo le dije que pensaba que unos cuatro: dos diferentes de John en la puerta y otros dos de Diahnne.

John asintió. «¿Ves? Por eso te necesitaba. Yo habría dicho que necesitábamos siete u ocho o algo así». Estuvo muy amable y simpático, aunque algo preocupado por la escena que debía interpretar. Me fijé en que su estómago parecía algo hinchado, aunque el resto de su cuerpo no mostraba signos de gordura. Durante bastante tiempo, John dijo a todo el mundo que se trataba de alguna clase de hernia, pero lo cierto es que era un temprano síntoma de cirrosis. Con el tiempo, mientras

que el resto de su cuerpo se iba encogiendo, su estómago se fue hinchando hasta alcanzar el tamaño del vientre de una embarazada de nueve meses. Aquel magnífico día en el rodaje de *Corrientes de amor*, en cambio, no pensábamos en tales cosas; o puede que John ya lo supiera, no lo sé. Por mi parte, estaba algo indeciso respecto a dirigir *su* guion, pero cuando sugerí que Diahnne arrancase una flor del camino para dársela al llegar a la puerta, él apoyó inmediatamente la idea. Después de hacer un par de tomas del momento en que Diahnne detenía el coche, buenas ambas, pasamos a la puerta y rodamos primero desde el lado de Diahnne, y después el de John. Ambos estuvieron excelentes, por supuesto, y el equipo era eficaz; terminamos en un santiamén, sin muchos problemas. A pesar de que yo sentía que mi aportación había sido bastante superflua, todos se mostraron muy amables conmigo cuando me fui. Abracé a John y él me dio las gracias. Yo le di las gracias a *él* por sacarme de mi casa.

Hasta más adelante no me di cuenta de que aquella había sido precisamente la razón de todo: sacarme de mi casa. Habíamos estado hablando bastante durante los dos últimos años, durante los que me dediqué a escribir un doloroso recuerdo de Dorothy. Hasta que no vi la película terminada, más o menos un año después de que acabase el rodaje (durante ese tiempo yo había estado rodando *Máscara*), no llegué a darme cuenta de todo lo que John había hecho por mí. Me había devuelto al mundo de los vivos que yo comprendía: un plató cinematográfico es una especie de segundo hogar para un cineasta veterano.

Entre finales de 1985 y febrero de 1989, fecha de la muerte de Cassavetes, nos vimos bastante. Estuvimos a punto de hacer una película juntos. La primera vez que supe que estaba enfermo fue durante la preproducción de *Máscara*, lo que me recordó que su hijo Nick era ahora un buen actor y estaría bien en el papel de un ciclista, así que lo contratamos. Tenía algunas escenas con Cher, y estuvo rematadamente bien, además de ser una persona con la que resultaba muy fácil trabajar. Desgraciadamente, tuve muchos problemas con la posproducción de mi película, y por aquella época John hizo un favor a Peter Falk al terminar *Big Trouble* (1985), cuando hubo que despedir al director original. La película era una secuela de la exitosa comedia *Los suegros* (1979), y las dos estaban protagonizadas por Peter Falk y Alan Arkin; el estudio no quedó satisfecho con los resultados y volvió a montarla. John no quedó nada contento con la película, aunque consiguió una más que necesitada cantidad por ella. Más tarde, llegaría a decir que aquella película no debería contar como parte de su obra. De cualquier manera, personalmente creo que algunas partes son muy divertidas, y en cierto sentido el oscuro pero exuberante sentido del humor de John se hace bastante patente, a pesar del guion y de la pobre calidad del nuevo montaje, como si fuera una extraña mezcla ente Martin y Lewis y Molière. De hecho a John le encantaba el atolondrado *slapstick* y la baja comedia,

y confesaba sentir una gran debilidad por Jerry Lewis, con quien trató algunas veces en los primeros tiempos de John en Paramount. Jerry recordaba, cariñosamente, que: «Era muy fácil hacer reír a John... era uno de los mejores reidores que he conocido».

Por teléfono, John me contó cómo había sido su chequeo rutinario para el seguro de la película. Durante muchos años había sido hecho por el mismo médico en todos los estudios, y había examinado varias veces a Cassavetes. «Cuando me vio», dijo John, «¡el médico se vino abajo!» Imitó su tono angustiado y lloroso: «Oh, no; oh, no, John, ¡tú no! ¡Oh Dios mío!» John se echó a reír. «Eso me ha dicho el médico: "Oh, Dios, John ¡*tú* no!"» Se rió aún más fuerte. Yo me reí también, pero le dije: «No tiene gracia, John». Aunque había oído que estaba enfermo, no sabía lo grave que era. Aquella era la forma que tenía John de decírmelo. «No sé», insistió John, «tiene bastante gracia», y volvió a reírse de manera contagiosa. Al parecer, el médico había encubierto a John, y no había dicho nada de la gravedad de su estado. Los rigores del rodaje tampoco ayudaron, aunque había dejado definitivamente el alcohol y el tabaco.

A finales de 1985, después de que yo hubiera pasado una mala racha (por diversas razones, tanto físicas como profesionales y personales), hice durante un tiempo una estricta dieta a base de fruta y vegetales sin cocinar, y bebía sólo agua destilada. Así que la siguiente vez que John y yo nos vimos fue cuando comimos juntos en su casa, en la que tuve que llevar dos melones «honeydew» para mí y mi propia agua en una botella de vidrio de dos litros. Gena y John se metieron conmigo a partir de entonces (y comimos juntos varias veces): «¡Ha venido Bogdo con dos melones y agua!» Bogdo era el apodo con el que Gena y John me llamaban. Ellos y sus hijos fueron los únicos que me llamaban así.

Nos sentábamos en su porche cubierto o en el salón y hablábamos animadamente. John tenía un aspecto horrible (el cuerpo demacrado, el estómago hinchado), pero siempre resultaba divertido hablar con él: las conversaciones siempre eran sinceras y nunca hablábamos por hablar. Éramos como un par de conspiradores subversivos en una guerra de décadas, una guerra en la que ambos éramos ya veteranos por aquel entonces. Así que nuestras charlas siempre empezaban donde habíamos terminado la última vez, como si hubiéramos tenido la anterior tan sólo unos minutos antes. Con John había una espontaneidad tan auténtica que aunque los temas concretos de nuestras conversaciones puedan haberse olvidado, siempre quedará la sensación de haber pasado aquellos últimos tres años de su vida junto a él, en lo que fue un tiempo tan completo como enriquecedor.

John siempre tenía varias películas a la vez en la cabeza, y escribía guiones hasta el final. Me explicaba las tramas con entusiasmo. Estuvo a punto de hacer una o dos. Una fue la obra "Begin the Beguine" (le encantaba aquella canción, y el título

también), sobre dos tipos (que serían interpretados por Gazzara y Falk) que se pasan la mayor parte del tiempo en una habitación de hotel pidiendo que les manden prostitutas por teléfono. Las chicas van, una detrás de otra, pero lo único que ellos quieren hacer es hablar con ellas. En eso consistía la obra (y quizá una película): dos tipos y varias prostitutas hablando sobre sus vidas. Lo leyeron un par de veces, fueron a Nueva York, pero la cosa no salió.

Poco después, cené con los tres, además de con Gena, con Elke (la mujer de Ben), y mi esposa de entonces, Louise Stratten, en un restaurante italiano en Hollywood, que a John le encantaba. Fuimos juntos varias veces, sin que a Cassavetes le molestase andar por ahí con el estómago visiblemente dilatado. Fue una velada hilarante, encantadora, con las estrellas de *Husbands* juntas de nuevo, bromeando entre los tres como siempre, rozando el límite de la corrección, con su humor sardónico o simplemente algo infantil. John hizo una broma bastante difícil de digerir cuando dijo que «no estaría disponible» para empezar con la película de *Begin the Beguine* hasta el siguiente invierno o por ahí. La idea de que no le quedaba mucho tiempo de vida flotaba en el ambiente, sin que nadie dijera nada al respecto. Pero tanto Peter como Ben se lo tomaron con preocupación. Claro que, por supuesto, John les comprendía: tenían que ganarse la vida.

Lo que sí fue realmente triste fue lo que pasó con *She's DeLovely*, otro guion de Cassavetes. John contaba con Sean Penn para interpretar al protagonista, un joven bastante violento que quiere demasiado a la chica, y ella a él; una especie de tragedia romántica callejera que les causaba problemas y que terminaba con una apasionada redención. Una tarde, John me llamó para pedirme un favor. Estaba preparando la película con Sean Penn, pero sabía que no podía conseguir un seguro como director, a no ser que contase con otro realizador para que estuviera allí en caso de emergencia. ¿Podría hacerlo yo? Le dije que por supuesto. John me dio las gracias efusivamente, mientras yo le decía que sería un honor y que estaba seguro de que no llegaría a necesitarme. Quedamos en que me pasaría a recoger en su coche e iríamos a donde Penn estaba ensayando una obra para poder conocernos. Un día o dos más tarde, condujo él mismo su viejo y alargado Lincoln descapotable, con la tripa tocando el volante, y el resto de su cuerpo totalmente demacrado. Había dejado que su pelo se volviera completamente canoso desde hacía años (John solía teñirse de negro para las películas y se lo dejaba gris entre una y otra. Cuando le pregunté por ello en cierta ocasión me dijo: «¡Claro que lo hago, soy actor!») Insistió en conducir, y lo hizo hasta el centro a medida que hablábamos con entusiasmo de su película. Sean Penn se mostró un poco suspicaz respecto a mí, y no estuvo muy comunicativo. La mayor parte del tiempo fue John quien habló. Los ensayos tenían que seguir, así que no nos quedamos mucho rato. A la vuelta, hablamos principalmente de cómo iba a conseguir el dinero para la película.

Hubo más reuniones; con agentes, y con un par de productoras, especialmente con la de Norman Lear, que mostró mucho interés. Pero todo se vino abajo cuando Sean decidió que iba a hacer *Corazones de hierro* (1989) primero porque pagaban muy bien, y así fue. Fue un rodaje prolongado, y cuando volvió, Cassavetes difícilmente podría permitirse llevar el proyecto a cabo. En mi opinión, John se sintió decepcionado por Sean. Lo que yo no sabía por aquel entonces, y de lo que no me enteré hasta bastante después de la muerte de John, fue que la decisión de Penn de aceptar *Corazones de hierro* había sido tomada al menos en parte porque John no estaba dispuesto a considerar a nadie que no fuera yo para el trabajo. John se enfadó y le dijo que era o yo o nadie, y Sean escogió nadie. Así que John nunca hizo la película.

Después de su muerte, Nick Cassavetes cerró un trato con Penn y lo dirigió con el guion de John, con el nuevo título de *She's So Lovely* (*Atrapada entre dos hombres*), a causa de la exorbitante suma que había que pagar a los herederos de Cole Porter por el uso de la palabra "DeLovely", que Porter había acuñado en su canción "DeLovely", otra de las favoritas de John. Sean había querido dirigir la película él mismo, pero Nick y Gena tenían los derechos del guion. Supuestamente, Nick y Sean tuvieron algún que otro roce en el rodaje y durante la posproducción. Quizá el resultado no gustase a ninguno de los dos, no lo sé, pero nunca conseguí convencerme para ir a verla. Recuerdo la lectura de otro guion de Cassavetes, con Richard Dreyfuss, que fue divertido y prometedor, debido a la brillantez de Richard a la hora de desarrollar el personaje protagonista. Pero de aquello tampoco salió nada, y John no volvió a hacer otra película. Excepto en su cabeza y sobre el papel.

John mostró un cómico estoicismo en lo referente a su enfermedad terminal. Una vez, hablando de su relación con el alcohol, dijo, con una agresiva ambigüedad: «¡A la mierda si no saben aceptar una broma!» Y después se rió, tan maliciosamente como siempre.

A veces hablábamos por teléfono durante un buen rato, sobre todo cuando Gena estaba en Nueva York rodando *Otra mujer* (1988) con Woody Allen, una evidente referencia a *Una mujer bajo la influencia*. El calendario del rodaje no dejaba de prolongarse, y tanto John como Gena eran infelices separados el uno del otro, contando los días para después, en repetidas ocasiones, tener que volver a contar. Hablaban varias horas al día. John me contaba lo mal que le sentaban los continuos retrasos y aplazamientos. En una ocasión, cuando ella finalmente regresó, fui a cenar con ellos de nuevo. Mientras John lavaba los platos, Gena me llevó a dar una vuelta por su jardín de plantas y flores. Nunca había visto a Gena tan delgada y ansiosa, aunque ella lo ocultaba bien, enseñándome con orgullo sus plantas y lo bien que estaban creciendo. Sonrió bastante, pero en sus ojos había una mirada de desesperación. Caminando por el borde de la colina sobre la que estaba situado el jardín,

se movía con gracilidad, como una adolescente; contenta de salir de la casa durante un momento, y sin embargo deseando regresar pronto.

A excepción del viaje de Gena, John no se quejó de nada cuando hablaba conmigo, ni expresó su sufrimiento en modo alguno. Siempre estaba alegre, y su voz no sonaba en absoluto distinta. En una visita al dentista había tenido una mala reacción al tratamiento y, a causa de su estado, había estado a punto de morir. Me lo contó al día siguiente como si en realidad le hubiera pasado a otra persona. «Estuvo cerca», dijo con una mezcla de asombro e incredulidad ante el peligro que había pasado.

Menos de un año antes de su muerte, le invité a uno de los primeros pases de mi peor película, una comedia protagonizada por Rob Lowe, destrozada principalmente por los productores. John vino, con Gena y otros miembros de la familia. Me di cuenta de que estaba intentando que le gustase (todos lo hacían), pero la película sencillamente no era buena. Al final, John se acercó, me dio un abrazo y dijo que no era mi «mejor trabajo», pero que no debía preocuparme. Agradecí su candidez, y además era consciente de que John sabía que yo había aceptado hacer la película sólo por el dinero, y que realizarla había sido un auténtico calvario. Poco después hubo una huelga de guionistas, y Cassavetes me apoyó en mi decisión de dejar una película a causa del productor, y centrarme en un guion basado en la novela de Larry McMurtry "Texasville", de 1987, una secuela de *La última película* (del libro y de la película). Fue el primero que leyó el borrador inicial y la siguiente revisión, y se mostró muy halagüeño y entusiasta con cada nueva versión. Era un amigo poco común, siempre honesto, sin el más mínimo atisbo de envidia, autocompasión, competitividad o tendencia a juzgar a los demás; ni cualquiera de esas cosas que echan a perder las amistades.

A principios de 1989, John me llamó para decirme que le habían invitado para proyectar *Opening Night* en el prestigioso y popular Festival de Cine de Rotterdam, en Holanda, la primera semana de febrero. Le habían ofrecido pagar todos los gastos para John, Gena o para ambos, pero él no podía ir y ella no quería dejarle solo. Me preguntó si podría ir yo en su lugar, en representación suya tras la proyección, explicar por qué no había podido ir y darles las gracias. Por supuesto que iría. John dijo que el festival pagaría también el billete de Louise. Acabábamos de casarnos, lo que había provocado bastante conmoción en la prensa.

Hablamos varias veces antes de que Louise y yo fuéramos a Rotterdam. La noche antes de partir, me pidió que diera las gracias tanto a la ciudad de Rotterdam como a la de Amsterdam, donde habían sugerido que fuéramos tras el festival a pasar un fin de semana largo en un hotel, también a cuenta del festival. John había preparado aquellas pequeñas vacaciones para nosotros, según dijo, porque los festivales suelen suponer bastante trabajo para alguien que representa una película, con mu-

chas entrevistas que conceder. Esto era especialmente cierto en el caso de una película de Cassavetes, por la alta consideración que John tenía como cineasta en toda Europa (mucho más que en Estados Unidos), y especialmente entre los holandeses. Nos despedimos, diciendo que volveríamos a vernos en cuanto regresásemos.

La noche en cuestión, frente a un auditorio repleto (algunos estaban sentados en los pasillos y varios de pie, al fondo), dije algunas palabras para presentar *Opening Night*, y dije que estaría encantado de poder responder a algunas preguntas después de la proyección. La película tuvo un gran impacto. No podía esperar para contarle a John lo mucho que había calado entre el público durante todo el metraje, y cómo la extravagante escena en la que Gena lucha con el fantasma de la fan había funcionado, que había tenido razón al dejarla, aunque en cierta ocasión yo le había dicho que no habría sido mala idea quitarla. John me había preguntado, repentinamente: «¿Crees que debería quitar la escena del fantasma?» Y yo había dicho que podía ser una buena idea, que eso simplificaría las cosas para la gente. Hubo unos segundos de silencio y John dijo: «No, creo que la voy a dejar...», dándome la sensación de que me había puesto a prueba. Yo iba a explicarle por qué aquella escena, finalmente, había funcionado tan bien a la hora de meternos en la piel de Gena, para comprender mejor su miedo y su culpabilidad. Cuanto terminó la película, hubo un atronador aplauso, y yo me sentí un poco ridículo al subir allí, tras aparecer sólo dos minutos en la película. Pero lo hice, y aplaudí junto al público, respondí a todas las preguntas que pude (nadie se marchó), conté algunas anécdotas de Cassavetes, por medio de un traductor, aunque mucha gente entendía el inglés bastante bien. Fue todo muy agradable. En cuanto bajé del escenario, el público empezó a marcharse, y el director del festival me llevó a un rincón para decirme que les acababan de informar de que, un par de horas antes, John Cassavetes acababa de morir.

La noticia fue tan impactante que no reaccioné de ninguna manera durante bastante rato. Al parecer, había enfermado gravemente, no podía respirar, y le habían llevado al hospital, donde la cosa no había hecho más que empeorar. Sufrió bastante. Gena estuvo con él hasta el final. Había muerto precisamente alrededor del momento en que había empezado la película. Así que quizá su fantasma había podido llegar a la proyección, después de todo. Ciertamente, pude sentir su presencia de principio a fin, al igual que todo el mundo, al igual que cualquiera que ve una de sus películas, porque John es el único que podría haberlas hecho.

El funeral privado tendría lugar un par de días después, pero aquello habría significado perdernos el fin de semana que Cassavetes había organizado para nosotros en Amsterdam. Podía oírle decir: «¡Por todos los santos, quédate allí y disfrútalo, el funeral no será más que una ristra de anécdotas sobre mí!» Así que nos quedamos en Holanda, y nos enteramos de cómo había ido el funeral por Gena, Peter, Ben y Al, que se habían contado muchas anécdotas divertidas sobre John. Me pidieron

que presentara y que organizase un homenaje oficial a John en la Directors Guild of America, y así lo hice, y de nuevo volvió a ser básicamente un evento plagado de risas. Gena no asistió. Decía que no podía soportar ver los videos en que aparecía John. Algunos años más tarde, yo acompañé a Gena cuando hizo su entrada en uno de los numerosos y sin duda merecidos homenajes que le dedicaron a ella; en la pantalla aparecieron ella y John en su primer drama televisivo juntos, ambos muy jóvenes, delgados y atractivos. Gena se detuvo, y se quedó mirando la pantalla asombrada. «¡Dios santo!», dijo en voz alta. «¡Qué *jóvenes* éramos!», y entonces dio la espalda a la pantalla y esperó a que terminase. «No puedo mirar», dijo.

En Amsterdam, el fin de semana que murió, por supuesto, al igual que muchas otras personas desde allí a Los Ángeles y en todo el mundo, estuvimos pensando en John Cassavetes, cada uno de nosotros a su manera. Y desde febrero de 1989, como Nick Cassavetes lo expresó en el verano de 2002: «¡Dios santo, trece años!» Y continuó: «Ciertamente, el mundo se ha vuelto un lugar más oscuro, ¿no te parece?»

Respecto a mi película de fantasmas, siempre recordaré que John había prometido estar por allí, y como él siempre mantenía sus promesas, he sentido de hecho su presencia algunas veces. Una de ellas fue la mañana antes del homenaje de la DGA, en la que pude escuchar la voz de John diciéndome algunas cosas que debía hacer durante la presentación. Dije, en voz alta, «¡Sigues dirigiendo!», y en mi cabeza pude escuchar cómo decía: «¡¿Y a ti que te parece?!»

CAPÍTULO 16

CHARLIE CHAPLIN

Cuando en cierta ocasión le dijeron que sus ángulos de cámara no eran muy interesantes, Charlie Chaplin respondió: «No tienen por qué ser interesantes... *Yo* soy interesante». Si alguna vez se ha pronunciado una frase paradigmática de actor, fue ésta, y por ello Charlie Chaplin aparece en este libro; aunque, por supuesto, fuera también el guionista, director, productor (y hasta compositor) de prácticamente todas sus películas. En la cima de su carrera, aproximadamente entre 1917 y mediados de la década de los treinta, Charlie fue el ser humano más popular y querido sobre la faz de la Tierra, y probablemente en toda la historia de la humanidad. Su caracterización como el «Vagabundo» es uno de los iconos más famosos del siglo XX.

La primera vez que lo vi en la pantalla fue gracias a mi padre, que me llevó a ver sus cortometrajes (1914-1918) al MOMA a mediados de los cuarenta, cuando yo tenía unos cinco años. Pero no lo conocí en persona hasta 1972, cuando Charlie tenía ochenta y tres años y sólo le quedaban cinco más de vida. Nos encontramos varias veces, e incluso fui a visitarlos a él y a su última y bella esposa, Oona O'Neill (la hija pequeña de Eugene O'Neill), a su imponente mansión en las colinas que hay sobre Vevey, Suiza; y llegaría a dirigir un documental en el que podía verse el que probablemente fuera el último plano en que aparece alejándose (junto a Oona) hacia una puesta de sol.

Chaplin había caminado hacia su propia puesta de sol cinematográfica en 1936, en el ahora legendario final de *Tiempos modernos*: el Vagabundo y la Huérfana (su tercera esposa, Paulette Goddard) se alejan de nosotros, cogidos de la mano, por el largo camino que lleva al futuro, y al pasado. Charlie había inventado y desarrollado su inmortal personaje del Vagabundo durante sus dos primeros años en el cine, empezando su carrera en 1914, en la conocida compañía Keystone, de Mack Sennett (tras haber llegado a Estados Unidos junto a una popular *troupe* de vodevil). En su primer año, tanto en su faceta de actor como, bastante pronto, de actor-

director, apareció en treinta y cinco comedias de dos rollos (veinte minutos), aunque a veces en papeles secundarios. En 1915 ya era bastante popular como para ser contratado por mucho más dinero por Essanay: pasó de 175 dólares a la semana en Keystone a 1.250 dólares a la semana en Essanay (más una bonificación de 10.000 dólares). En un año hizo quince cortometrajes; incluyendo joyas como *The Bank*, *A Night at the Show*, *Carmen* (la primera que ocupó más de dos rollos), y anunciando lo que a partir de entonces acabaría convirtiéndose en mito, *Charlot vagabundo*.

Aproximadamente un año más tarde, su éxito había sido tal que el órdago volvió a subir cuando Mutual le ofreció la cifra sin precedentes de 10.000 dólares a la semana (más una bonificación de 15.000 dólares) por realizar doce cortos de dos rollos al año con control artístico absoluto. El resultado fueron sus primeras obras maestras, incluyendo clásicos como *Easy Street*, *One A. M.*, *The Pawnshop*, *The Cure*, *The Rink* y *The Vagabond* (1916-1917). En 1918 firmó un contrato con First National por ocho películas a cambio de un millón de dólares. La mayoría eran de tres o cuatro rollos de duración, y entre ellas se cuentan algunas tan memorables como la sátira de la I Guerra Mundial *¡Armas al hombro!*, *A Dog's Life*, y *El peregrino*. Su primer largometraje, *El chico* (1921), se convirtió en la segunda película más taquillera de la historia después de la legendaria *El nacimiento de una nación* (1915); fue vista por más gente en las salas de cine que ninguna otra de la historia del cine. En 1923, Charlie fue uno de los fundadores (junto a Douglas Fairbanks, Mary Pickford y D. W. Griffith) de United Artists, para la que produjo todas sus siguientes obras maestras, como *La quimera del oro* (1925), *El circo* (1928), *Luces de la ciudad* (1931), y *Tiempos modernos*, las cuatro últimas películas del Vagabundo.

Cuando empezó a utilizar diálogo, hizo solamente otras tres películas, cada una menos popular que la anterior, antes de que le invitaran a no volver a Estados Unidos: *El gran dictador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947) y *Candilejas* (1952). Orson Welles solía decir que hasta *después* de que salieran las malas críticas de *Monsieur Verdoux* (acompañadas de un fracaso en la taquilla), Chaplin no añadió, tras su nombre como guionista en los créditos, la frase: «Basada en una idea de Orson Welles». Mis padres siempre decían (expresando un sentimiento bastante extendido en Europa), que si Charlie Chaplin hubiera hecho *El gran dictador* tan sólo tres o cuatro años antes, Hitler habría tenido que abandonar el poder después de que nadie pudiera ya tomarle en serio, y la II Guerra Mundial no habría tenido lugar. Chaplin llevaba imitando a Hitler en fiestas de Hollywood varios años antes de hacerlo ante la cámara.

En 1952, cuando le informaron a través del Departamento de Estado (durante un viaje en barco a Europa), de que, por causas morales y políticas (era sospechoso de comunismo y acababa de casarse, por cuarta vez, con una adolescente, Oona

O'Neill), no se le permitiría volver al país que le había hecho rico, pero del que nunca había obtenido la ciudadanía, Chaplin juró no regresar jamás. Después de vender su parte de U.A. en 1955, Chaplin hizo (en diez años) sólo dos películas más en su vida, ambas rodadas en Inglaterra (donde había nacido en 1889), y ninguna de las cuales merecería realmente ser incluida en el canon: *Un rey en Nueva York* (1957), su último papel protagonista, y *La condesa de Hong-Kong* (1967), con Marlon Brando y Sophia Loren intentando de manera bastante evidente imitar a Chaplin de la misma manera que el niño actor Jackie Coogan lo había hecho en *El chico*. No lo lograron.

Durante veinte años, entre 1915 y 1936, Chaplin tuvo a su público (que era el mundo entero) cautivado e hipnotizado entre risas y lágrimas. *Tiempos modernos* fue su último gran éxito, después de lo cual perdió progresivamente el contacto con la gente. Incluso cuando volvió a montar y a estrenar dos de sus películas mudas más aclamadas (tanto por el público como por la crítica), Chaplin no hizo otra cosa que destruir la integridad artística y la genialidad de su obra original: la versión de 1942 de *La quimera del oro*, con música y comentarios añadidos por Chaplin, es horrible, y la versión revisada de *El circo*, de 1969, en la que canta una balada insoportablemente cursi, no es mucho mejor. Desgraciadamente, éstas son las únicas versiones autorizadas que los herederos de Chaplin nos dejan ver. Y resulta irónico, considerando que, siendo esencialmente una estrella del cine mudo, realizó dos de sus mejores películas sin palabras una vez que el sonoro se había instaurado plenamente, negándose a claudicar: *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos*.

Luces de la ciudad, tan sólo el quinto largometraje de Chaplin, se estrenó cuando ya hacía tres años que todas las películas se rodaban en sonoro, y aunque tenía numerosos efectos de sonido, música sincronizada y varios chistes sonoros (incluyendo el agudo balbuceo del principio), se trata básicamente de una película muda; la penúltima que se hizo. *Tiempos modernos* (1936), también suya, tiene el honor de ocupar el último lugar (a pesar de que hay algún diálogo, y Charlie canta una canción entera; aunque en un francés incomprensible). Todo el mundo había advertido a Chaplin del enorme riesgo que suponía *Luces de la ciudad*: como había tardado tres años en rodarla, la moda de las películas sonoras se había desatado totalmente y había transformado por completo el medio cinematográfico.

Pero la apuesta de Chaplin dio resultado. Estrenada justo en el momento en que las películas habladas empezaban a dejar de ser una novedad, *Luces de la ciudad* fue un grandísimo éxito de taquilla, llevando a la revista "Variety" a afirmar que los beneficios de la película demostraban que «Chaplin tenía razón en lo que respecta al silencio en la pantalla», y, comparando las cifras totales entre las películas mudas y sonoras, a llegar a la conclusión de que: «el silencio en las películas, después de todo, sí valía su peso en oro. Para algunas películas y para sus creadores ha supuesto

mayores ganancias que para ninguna película sonora hasta la fecha...» Según la revista, la razón eran «las ilimitadas posibilidades de las películas mudas, que pueden exportarse a todo el mundo, mientras que las sonoras tienen un mercado más reducido». El titular del artículo: «LAS PELÍCULAS SONORAS SE QUEDAN CORTAS ANTE LOS GRANDES BENEFICIOS DEL CINE MUDO», resultaría profético, porque a pesar de que no había vuelta atrás para la industria, la asistencia a las salas de cine, después de haberse incrementado precipitadamente en el primer año del sonoro, pronto descendió con la misma rapidez, y nunca jamás volvería a alcanzar las extraordinarias cotas del cine mudo, en la que Chaplin había sido, y será siempre, el chico de oro.

En *Luces de la ciudad* todavía se perciben sutiles y punzantes momentos de nostalgia por aquel paraíso perdido. Como las películas sonoras se habían impuesto definitivamente, Chaplin consideró necesario subtitular su película: «Una comedia romántica en pantomima». Al igual que la mayoría de sus historias, *Luces de la ciudad* está impregnada de la victoriana sensibilidad de Dickens a la que tan a menudo recurría Chaplin. La idea de la vendedora de flores ciega, imprescindible para el desarrollo de la trama, era incluso entonces un concepto algo anacrónico, pero en la atmósfera de fábula que la película evoca, y gracias a la cualidad onírica del cine mudo, aún hoy sigue funcionando. Además, está matizada por el agudo elemento satírico que representaba el millonario que sólo cuando se emborracha reconoce y muestra su cariño por el Vagabundo; cuando está sobrio no quiere tener nada que ver con «el hombrecillo». Tanto Virginia Cherrill en el papel de la ciega (una encantadora actriz que más tarde sería la primera esposa de Cary Grant), como Harry Myers en el del millonario, resultan perfectamente creíbles.

Vi *Luces de la ciudad* por primera vez en Manhattan, cuando tenía veinticuatro años, y la película tenía ya treinta y dos. En la tarjeta de mi base de datos, le puse la máxima puntuación y escribí entusiasmado: «Uno de los más sublimes logros en la historia del cine. Posiblemente la mejor película de Chaplin. A menudo resulta absolutamente desternillante, y al menos en dos ocasiones, muy conmovedora. Por supuesto, el final (el último primer plano) sobrepasa con mucho su propia reputación, y secuencias como la del combate de boxeo son de una hilaridad sin parangón. Una gran película de notable belleza, sin duda entre las doce mejores jamás filmadas».

Esto fue mucho antes de ver *El último round* (1926) de Buster Keaton, en la que Buster participa en un combate de boxeo que es indudablemente más divertido que el de Chaplin, y del que Charlie tomó sin duda varias cosas «prestadas». De todas formas, la escena final, en la que la chica ciega (una vez que ha recuperado la vista gracias a los sacrificios del Vagabundo), ve por primera vez a su desconocido benefactor sigue siendo extraordinariamente enternecedora. El escritor y guionista

James Agee calificó el plano final, en el que Charlie dedica a la chica una mirada de esperanza con una flor en la boca, como «la mejor interpretación en el momento culminante de la historia del cine», juicio que hoy en día sigue siendo válido.

Personalmente, creo que *El chico* es su mejor largometraje. Este ejemplo del inigualable genio de Chaplin en el terreno de la comedia de sentimientos, realizado ahora hace ya ochenta y tres años, sigue desprendiendo el mismo destello mágico. Cuenta la historia de cómo el Vagabundo intenta criar a un huérfano de seis años, a lo que se suma la refrescante interpretación del principiante Jackie Coogan, cuidadosamente preparado, dirigido y manipulado por Chaplin. La razón por la que la película resultó un éxito tan sonado en su día sigue siendo bastante obvia: la poderosa mezcla de irreverente comedia *slapstick* con un profundo sentido de miseria y tragedia continúa siendo algo imbatible. En la pantalla, Jackie y Charlie serán siempre maravillosamente pícaros en su valiente y a menudo hilarante combate contra el mundo cruel. En su atormentada infancia, el propio Chaplin había sido víctima de la pobreza (su padre murió, su madre perdió la cordura), viéndose obligado a bailar y a actuar en las calles de Londres junto a su hermanastro a cambio de unos pocos chelines. El mejor reflejo de tan terribles comienzos lo tenemos en *El chico*, una de las grandes glorias de la era del cine mudo, que se cuenta además entre las mejores películas estadounidenses de la historia.

Conocí a Chaplin en la ceremonia de los Oscars de 1972, cuando regresó a Estados Unidos por primera vez en veinte años para recibir un premio honorífico. Fue su segundo Oscar honorífico; el primero le había sido otorgado por *El circo*, en la primera ceremonia de los Oscar, en 1929. Me habían pedido que supervisase el montaje de una recopilación de secuencias de películas de Chaplin que se proyectaría antes de su entrada en el escenario. Bert Schneider, uno de los productores de *La última película* (candidata ese año como mejor película, por cuatro actores, por el guion, por la fotografía y por mi dirección), había participado en una compañía que iba a reeditar todas las películas de Chaplin en Estados Unidos, y quería saber lo que yo necesitaba para montar la secuencia. Le dije que me bastaba con un montador y con una lista de las películas específicas de Chaplin que debía utilizar. Por aquel entonces había visto casi toda su obra y me era bastante familiar. Contratamos al chico que había trabajado conmigo como montador en el documental sobre John Ford que habíamos hecho para la AFI un año antes: Richard Patterson. Estábamos acostumbrados a trabajar juntos, y el montaje de la secuencia tomó forma rápidamente.

Cubrimos todas las fases de la carrera de Chaplin: desde las clásicas películas de dos rollos de la década de los diez hasta las obras maestras de los veinte y los treinta. No las montamos en orden cronológico, sino más bien siguiendo una especie de ritmo emocional, terminando con un extenso segmento final de cuatro minutos y

medio de una de las conmovedoras últimas escenas de *El chico*, en la que la ley arrebata a Jackie de los brazos del Vagabundo, y Charlie corre por los tejados para recuperarlo, consiguiendo finalmente estrecharlo entre sus brazos. La imagen final de la secuencia era de *El circo* (estrenada en 1928, el último año del cine mudo), y era una especie de extensa metáfora no sólo del arte de Chaplin en concreto (comedia ligera a la vez que sutil, una cualidad emotiva nacida de la calamidad y de la más terrible tragedia), sino de toda la industria del espectáculo. Terminamos por lo tanto con la que probablemente sea la más conmovedora imagen en todo el cine de Chaplin: los vagones del circo se han ido, y el Vagabundo se ha quedado solo; no queda nada excepto una estrella de papel rota volando al viento. Él se da la vuelta y empieza a alejarse mientras el sol se pone en la pantalla silenciosa.

Nuestra secuencia duraba trece minutos y medio, y cuando Bert la envió a la Academia, estos dijeron que, aunque les gustaba, les era imposible poner una película tan larga en un acto en directo. Bert me llamó para que fuera a su despacho, me lo contó y me preguntó qué partes creía que se podían quitar. Yo dije que lo habíamos hecho lo más corto posible y que lo necesitábamos todo para causar el impacto que estaba seguro de que tendría. Pero él dijo que se negaban a proyectarlo con esa duración. «Bert», dije yo, enfatizando mis palabras, «es... *Charlie... Chaplin*». Bert se quedó pensando un momento, asintió, llamó al presidente de la Academia y le dijo que no estábamos dispuestos a quitar nada. La respuesta fue que sencillamente no podían proyectarlo así, a lo que Bert contestó: «Está bien, entonces Charlie no irá». Proyectaron la versión íntegra. Y durante aquellos últimos instantes de *El chico* y *El circo*, no quedó un ojo seco en la sala. Por aquel entonces, Chaplin no era capaz de bajar demasiadas escaleras, así que, cuando terminó la secuencia, la pantalla se levantó y allí apareció Charlie, con su sombrero de hongo. El público enloqueció.

Más tarde, en el Baile de los Gobernadores de la Academia (la cena anual que seguía a la ceremonia), me acerqué a la mesa de Chaplin y me presenté a Oona, que estaba sentada a su derecha. No habíamos tenido ningún contacto hasta la fecha. Cuando le enseñaron la secuencia para pedir su aprobación, su único comentario, sentado en una silla, había sido que quería que añadieran una escena de *El gran dictador*, que yo había dejado fuera porque no era una de mis favoritas. Añadimos una pequeña parte de la escena en la que está disfrazado como Hitler y juega con un globo terráqueo como si fuera un enorme balón. Entonces, Oona reclamó su atención y dijo: «Charlie, éste es el hombre que ha hecho el montaje de tus películas». Chaplin me miró. La verdad es que estaba ya bastante frágil, y se mostraba algo frío (su discurso en televisión había sido hechizante y encantador), pero en general también algo débil. Se había convertido en un anciano con un aire infantil algo apagado. De todas formas, Chaplin parecía interesado, me miró con una triste son-

risa y dijo: «Oh, gracias, gracias... buen trabajo». Entonces se acercó aún más, con los ojos húmedos; yo me agaché para escucharle mejor. «Jackie Coogan...», dijo. Coogan estaba allí aquella noche (lo había visto en la ceremonia; alto, robusto y con el pelo cano). Chaplin se inclinó aún más, repitió «Jackie Coogan...» y asintió lentamente dos veces. Su tono subió una octava mientras proseguía, con tono incrédulo: «Antes era un niño pequeño...» Hizo una pausa, y yo asentí para indicar que le comprendía, creo recordar, pero él siguió: «..¡y ahora es un *viejo gordo*!»

Aquello me dejó sin palabras. No sabía cómo reaccionar ni qué decir exactamente, así que Oona entró en la conversación y dijo que la selección de la escena de *El chico* para la secuencia había sido una gran idea, y Charlie la miró, un poco ausente, se volvió hacia mí, sonrió ligeramente y asintió. Yo dije que había sido estupendo conocerlos, y me excusé. Claro que por aquel entonces, yo tenía treinta y tres años (él era cincuenta años mayor), así que el profundo dolor de la juventud perdida era algo que se me escapaba un poco. Pero en mi reacción también influyó su extraña actitud, ligeramente disgustada; su énfasis en lo de *viejo gordo*. Hoy todavía me saca veinte años, y probablemente vaya comprendiendo cada vez mejor a Charlie a medida que me aproxime a la edad que él tenía entonces.

Sin embargo, había otro aspecto con el que nadie en el mundo podría sentirse identificado, porque sólo ha habido un Charlie Chaplin; y lo que él había experimentado hasta el momento en que lo conocí en el Baile de los Gobernadores en su año número ochenta y tres (cincuenta de ellos como icono) es algo que ningún humano ha experimentado jamás. Esa clase de cariño instantáneo a nivel mundial es algo que no había sido otorgado ni siquiera a un icono religioso. Ha habido muchos dioses y diosas, pero nunca la misma deidad para el mundo entero. Charlie Chaplin consiguió que la gente de todo el planeta riera y llorase con él al mismo tiempo. Y, al ser mudo, Charlie hablaba todos los idiomas; el Vagabundo era pobre y estaba oprimido como *casi* todo el mundo, así que era Cualquier Hombre; pero también con un lado femenino y lo suficientemente sensible como para ser también Cualquier Mujer, con la extraña manera que tiene el cine de transformar la realidad. Sí, el mundo se emocionaba con las aventuras de Douglas Fairbanks y con la dulce Mary Pickford (quienes también sabían ser graciosos), pero con quien se reían a carcajadas era con Charlie. Y también lloraban con él. ¿Cómo afectaba todo esto al ser humano real que había bajo la imagen mil veces ampliada y manipulada? En oposición a Charlie (o el Vagabundo, o Charlot, o cualquiera que fuera el apodo que el mundo tenía para él), ¿qué fue de Charles Spencer Chaplin, el hombre, el manipulador y el manipulado en una sola persona?

Jerry Lewis conocía el tema a fondo. Conoció a Chaplin en 1951, después de que Lewis y Martin arrasaran en Hollywood, un par de años antes de que Chaplin fuera lisa y llanamente deportado, y después de ello siguió viéndolo hasta la muerte de

Charlie veintiocho años después. Dijo que había hecho reír a Charlie siendo escandaloso. En 2002, proyecté mi nueva película en un pase privado para Jerry, *The Cat's Meow*, en la que aparecía el personaje de Charlie Chaplin en el yate de William Randolph Hearst en un viaje de fin de semana en 1924. Por aquel entonces, Chaplin acababa de tener su primer fracaso con *Una mujer de París* (1923), también la primera de sus películas (y la única aparte de la última) en la que él no era el protagonista. Se vio envuelto en un romance con Lita Gray, de dieciséis años, a quien, no muy acertadamente, había dado el papel de la chica protagonista en La *quimera del oro*. La película estaba sobrepasando con mucho el presupuesto, y finalmente tendría que dar a Lita un papel diferente y rodar todas sus escenas con Georgia Hale; además, tuvo que casarse con Lita porque la había dejado embarazada. Tuvieron dos hijos, y se divorciaron tres años después. En nuestra película, Chaplin, interpretado por el genial cómico inglés Eddie Izzard, tiene todos estos problemas, y además se pasa todo el film intentando llevarse al huerto a la amante de su anfitrión, Marion Davies, algo que al final consigue. Izzard, que había tenido una experiencia similar a la de Chaplin actuando en la calle de niño, realizó un excelente análisis del lugar donde estaba Charlie en aquel punto de su estrellato y de su gloria: acababa de tener el mayor éxito y el mayor fracaso de su carrera, y casi todas las mujeres estaban a sus pies. Cuando le pregunté a Jerry, después de la proyección hasta qué punto se parecía el Chaplin que Eddie había interpretado al que él había conocido, dijo: «¡Lo ha clavado! ¡Lo habéis clavado! Charlie era una persona *muy* despreocupada». Jerry hizo una pausa, y entonces dijo, en voz más baja: «En la vida real, Charlie no era alguien que te diera mucho».

Esa había sido también mi experiencia con él. Era como si gastase todo lo que tenía que ofrecer en la pantalla, y ahora, a excepción quizá de cuando estuviera a solas con su mujer (y quizá con sus hijos), Chaplin era muy reservado, muy cerrado. Quizá hasta cierto punto, pensaba que la gente básicamente lo había devorado, y que por lo tanto le quedaba muy poco aparte de lo que podía darle a su musa (su joven esposa Oona), que le hacía seguir adelante. ¿Sentía, por todos los demás, un ligero toque de resentimiento y desconfianza? (recuérdese el profundamente autocompasivo final del artista envejecido que Chaplin mostraba en *Candilejas*). ¿Seguía sintiéndose Charlie, hasta cierto punto, como aquel niño, perdido y solo en las calles de Londres, cuya única salvación era hacer reír a la gente para que le tirasen algunos peniques?

Un día o dos después de los Oscar, en la sala de conferencias de un hotel, Chaplin concedió varias entrevistas cortas, y yo llevé a Cybill Shepherd para presentársela. Por supuesto, se mostró bastante más interesado que cuando me vio a mí, y estuvo encantador, aunque la cosa fue breve. Más tarde, Cybill y yo rodamos parte de *Una señorita rebelde* (1974), basada en *Daisy Miller* de Henry James, en Vevey y alrede-

dores, e hicimos una corta visita a los Chaplin. Dos de sus hijos vinieron al plató a mirar. A Charlie no parecía interesarle. Aproximadamente un año antes, Cybill y yo habíamos estado en su casa filmándole para un documental, que finalmente llevaría el título de *The Gentleman Tramp* (1975). El director de fotografía y operador de cámara era el legendario y encantador Néstor Almendros (que había trabajado en numerosos films de Truffaut). Intentamos empezar con una entrevista a Chaplin en su estudio. Yo estaba sentado fuera de plano, haciéndole preguntas, y él me miraba con gesto agradable pero básicamente no me contestaba ninguna. Hubo bastantes incongruencias. Nada parecía tener sentido. En un momento dado, se me acercó y me enseñó una enorme muñeca que tenía e hizo como si ésta volase por el aire, intentando explicarme una película que tenía pensado hacer. Oona lo observaba con devoción, y el resto estábamos confusos, pero intentando hacer ver que todo nos parecía perfectamente claro. No pudimos usar nada de aquella entrevista.

Salimos al patio trasero, parcialmente bañado por la luz del sol, en lo alto de las montañas, sobre la maravillosa, antigua y aislada ciudad de Vevey y el lago Lemán. Rodamos un par de planos de Charlie y Oona caminando lentamente por el pintoresco paisaje. A medida que se iba haciendo tarde, le dije a Néstor que deberíamos rodar un plano en el que se les viese a ellos alejarse hacia la puesta de sol, y él se puso a prepararlo, entusiasmado con la idea, mientras yo pedía a Charlie y a Oona que caminasen en una dirección determinada, explicándoles lo que queríamos hacer. Aquello pareció encantarles a los dos, y rodamos el plano de Charlie y Oona, cogidos de la mano en su montaña sagrada, caminando pausadamente hacia la eternidad.

Poco después de la muerte de Charlie el día de Navidad de 1977, fui seleccionado como testigo a favor de los herederos de Chaplin en un juicio que sentaría precedentes contra la cadena de televisión CBS Television Networks y CBS News. Como parte de su cobertura de la muerte de Chaplin, la CBS había emitido una parte considerable de la secuencia que yo había montado para la gala de los Oscar. Los herederos de Chaplin les denunciaron por infracción de copyright. La CBS dijo que emitir segmentos de las películas de un actor cuando se daba la noticia de su muerte suponía un «uso justificado». Pero, según reclamaban los abogados de Chaplin, no era eso lo que habían hecho; habían utilizado una secuencia especialmente montada por Peter Bogdanovich para la ceremonia de los Oscar y con licencia para ser emitida únicamente en esa ocasión. La CBS argumentó que aquello no eran más que pequeñeces (seguían siendo segmentos de las películas), y que su utilización había sido «justificada» y «habitual». Los herederos de Chaplin pedían alrededor de 10.000.000 dólares por daños y perjuicios. Como testigo, mi papel consistía en demostrar que todos y cada uno de los cortes que había hecho en el montaje era el resultado de años de estudio, aprendizaje, experiencia y visión personal. Era impor-

tante que el jurado supiera que yo había visto todas las películas de Chaplin más de una vez, que yo mismo había hecho varias películas de renombre, en las que siempre me había involucrado activamente en el proceso de montaje, y que sólo yo habría podido haber tomado aquellas decisiones concretas a la hora de yuxtaponer las imágenes. Todo ello tenía por objetivo demostrar que la CBS se equivocaba al calificar aquello de uso justificado de segmentos de películas al azar. Los herederos de Chaplin ganaron el juicio y consiguieron 3.000.000 de dólares.

A mí me alegró poder ser de ayuda a Oona, que parecía estar destrozada las dos o tres veces que la vi tras la muerte de Chaplin. No vivió mucho más tiempo. Truman Capote me había dicho que Oona solía comprar ropa constantemente en París y en Londres, y que nunca se la ponía. «La cuelga en su armario», decía Truman, «y allí se queda. Ella y Charlie apenas salían». Tras la muerte de Charlie, dejó incluso de comprar la ropa. Obviamente, de ninguna manera puedo decir que conociese realmente a Charlie Chaplin. Tan sólo conocí brevemente a una parte de lo que quedaba de él hacia el final de su reinado.

Un poco tarde, la Reina nombró a Charlie caballero un año o dos antes de su muerte; como si no hubiera sido ya mucho antes exaltado mucho más allá de cualquier caballería por una multitud que le adoraba. Sir Charlie. Me pregunto de qué forma sonaría en sus labios, si amarga o dulcemente, o ambas, o ninguna. Entre aquellos a los que yo conocía y admiraba había a quienes les encantaba, como a Jean Renoir, que adoraba tanto al hombre como a su obra; y otros como Orson Welles, que no le veía la gracia y que no lo aguantaba como persona. Charles Lederer, el genial guionista, y sobrino de Marion Davies, solía relatar cómo había estado, de niño, en el camerino en el que a Chaplin le presentaron al gran cantante de ópera ruso Fyodor Chaliapin. Supuestamente, el legendario y famoso bajo, conocido también por ser un magnífico actor de ópera, había elogiado efusivamente a Charlie con un cerrado acento ruso: «¡Grrran arrtisto! ¡Chaarrrles Chaapliin!» Chaplin no se molestó ni en levantarse, se quedó sentado en el sofá, levantando ligeramente la vista, sonriendo levemente, y diciendo en voz baja: «Gracias», asintiendo con la cabeza. Chaliapin, un hombre enorme, descomunal, evidentemente intentó un par de veces más sacar algo del pequeño Chaplin, pero sin éxito alguno. Finalmente, después de repetir «¡Grrran arrtisto!», se retiró, algo desconcertado. Desde la otra habitación, Lederer observó cómo Chaplin se quedaba sentado un rato, y después se levantaba y se colocaba ante un espejo de cuerpo entero. Se quedó allí un momento, asimilando su propio aspecto. Entonces se puso una mano en el pecho y, abriendo mucho la boca, cantó una sola nota, pero de manera bastante operística.

Esta anécdota, quizá apócrifa, refleja de todas formas la increíble inseguridad y el miedo que había bajo la máscara, y una ciega obsesión por sí mismo que a menudo

suele ser efecto secundario de una fama y un poder extraordinarios. Si todo el mundo está interesado en ti, ¿cómo no vas a estar tú igual de interesado, tanto en mantenerte como en contemplarte? Sea como fuere, no volverá a haber una vida y una carrera como la de Charlie. Y, a comienzos del siglo XXI, la obra del icono está empezando a aparecer en DVD para volver a ser gratamente acogida por nosotros. Ése es el único Chaplin que nadie conocerá jamás. Exactamente igual que en *El chico*, Charlie y Jackie siguen siendo eternamente jóvenes. El «viejo gordo» ha sido olvidado, y el frágil y ajado anciano, también.

CAPÍTULO 17

JAMES CAGNEY

A principios del año 1972, conocí al verdadero James Cagney. Por aquella época había un tipo con barba que se hacía pasar por el actor. Yo estaba en Miami cuando aquel personaje estaba por allí (le habían designado alcalde honorífico de Hollywood, California), y vi en un periódico las fotos suyas que habían publicado. En mi opinión, aquella persona no se parecía a Cagney. Cuando Barbra Streisand estaba cantando en Las Vegas en la Navidad de 1971, le dijeron que Cagney estaba entre el público, así que ella le presentó desde el escenario, y cuando aquel barbudo se levantó, ella pensó que no se parecía en nada a Cagney.

Todo esto parecía divertir bastante al propio Cagney la única vez que pude verle en persona, en una pequeña cena en Brentwood, Los Ángeles. Era seis meses más viejo que el siglo, así que ya tenía setenta y dos, y llegaría a vivir hasta los ochenta y seis. Había cuatro parejas, entre las que se encontraban Cagney y su esposa, apodada Billie, y Cybill y yo. Nos habló de varios casos similares de impostores que le habían ocurrido a lo largo de los años. Gente que se hacía pasar por él, o por su hijo o su hija. Por aquel entonces, Cagney llevaba más de diez años sin hacer una nueva película, y raramente se le veía en público, así que los imitadores debían pensar que nadie notaría la diferencia.

Aquello era una insolencia increíble, ya que Cagney era uno de los actores más inimitables que jamás aparecieron en la pantalla. Aunque, claro, todo el mundo sabía hacer la típica imitación de Cagney, subiéndose los pantalones mientras decían: «Está bien, maldito chivato...» Pero no creo que nadie más en el cine tuviera su energía y su teatralidad. El año anterior, había proyectado para Orson Welles una copia en 16mm del arrollador film de gángsteres protagonizado por Cagney, *Al rojo vivo* (1949); Welles no la había visto nunca y era un gran admirador tanto de Cagney como de Walsh, así que la vimos una noche. Cuando terminó, Orson empezó a pensar en lo absurdo de todos esos escritos teóricos que afirman que hay

una enorme diferencia entre la interpretación en el cine y en el teatro. «¡Mira a Cagney!», exclamó. «Todo lo que hace es *grande*, y aún así es siempre creíble, porque es real, ¡es *auténtico*! Es un gran actor cinematográfico, y sus interpretaciones no están adecuadas de ninguna manera a la cámara... nunca disminuía nada».

Incluso en un entretenido pastiche[1] como *Duro de pelar* (1933), cuya trama salta frenéticamente de una a otra situación preconcebida, la esforzada interpretación de Cagney estaba repleta de gestos que ni por un instante parecen exagerados o irreales. Sus caracterizaciones eran siempre así. Caminaba por la peligrosa y delgada línea que separa la exagerada caricatura de la inimitable excentricidad con la seguridad de un bailarín de ballet: nunca se caía en el lado equivocado.

Cagney realizó muchas interpretaciones soberbias; no siempre en las mejores películas. Decía que, en sus primeros años en Warner, rodaban tres películas a la vez, y contaba cómo el director Lloyd Bacon le pedía que ensayara rápidamente una escena de una llamada de teléfono para una película mientras estaba terminando el rodaje de otra. Corría de un plató a otro, recitaba su texto y escuchaba a Bacon gritar: «¡Corten! ¡A positivar!» Cagney decía: «¡Eh! ¡Pensaba que estábamos *ensayando*!» Y Bacon decía: «No, no te preocupes, Jimmy. ¡Ya lo tenemos!» Recuerdo con un cariño especial al arriesgado conductor de carreras que interpretaba en *Avidez de tragedia* (1932), de Howard Hawks, y a su vulnerable pero temerario piloto en *Águilas heróicas* (1936) del mismo director; al exaltado y enamorado dentista de *Strawberry Blonde* (1941), de Walsh, su «pez gordo» del hampa abocado a la perdición en *The Roaring Twenties* (1939), también de Walsh, y al psicótico asesino mimado por su madre en *Al rojo vivo*, que también cuenta con dos de mis escenas favoritas de Cagney. En la primera, que tiene lugar en el comedor de una prisión, le dicen que su querida madre ha muerto, y Cagney elabora lentamente una sorprendente reacción de incredulidad por medio de la pena, el dolor y, finalmente, una absoluta histeria. Es una de las secuencias más escalofriantes del cine. Al final de la película, herido de muerte y acorralado por la ley en lo alto de un enorme tanque esférico de gas, sonríe maquiavélicamente, se ríe y entonces dispara contra el tanque, gritando entre las llamas con una alegría demencial, justo antes de que empiecen las cegadoras explosiones: «¡Estoy en la cima del mundo, mamá! ¡En la cima del mundo!»

Refiriéndose a *Al rojo vivo*, un crítico escribió que sólo a un director curtido como Raoul Walsh podía salirle bien una escena en la que Cagney (durante una terrible migraña) se sienta en el regazo de su madre, en un momento de sorpren-

1 El término en el original es «programmer», vocablo sin traducción exacta que hace referencia a películas comerciales que imitan fórmulas, situaciones y personajes conocidas sin aportar nada nuevo (N. de la T.)

dente intimidad. Pero yo creo que a Cagney podría haberle salido bien cualquier cosa, porque tenía una increíble intensidad y capacidad de convicción como actor. Ya fuera lanzando un pomelo a la cara a su novia (en la muy premiada y algo sobrevalorada *Enemigo público*, de William Wellman, la película de gángsteres de 1931 que le convirtió en una estrella de la noche a la mañana), o improvisando un pequeño baile en las escaleras de la casa blanca después de haber conocido a Roosevelt (en *Yanqui dandy*, de 1942), la indiscutible autoridad de Cagney como personalidad cinematográfica y su intachable sentido de la honestidad como actor podían hacer del material más inverosímil algo completamente creíble. Su recomendación de una sola frase sobre la interpretación en el cine era de lo más concisa: «Mira al ojo de la cámara del otro actor», refiriéndose al ojo que estaba más cerca de la lente, para tener así un contacto más directo con la cámara y por lo tanto con el público, «¡y di la verdad!»

Era distinto de la mayoría de las grandes estrellas de la edad dorada en que a menudo interpretaba a villanos (incluso bien avanzada su carrera), de manera cómica en *Mister Roberts* (1955), con un patetismo nada sentimental en *Love Me or Leave Me* (195), o con una compleja y perturbadora ambivalencia en *Al rojo vivo*. Su personalidad cinematográfica estaba tan grabada en la retina del público como la de Bogart, la de Cooper o la de Gable, pero al ser un actor más versátil y con más recursos, podía plasmar ambigüedades en un personaje aunque no estuvieran escritas en el guion o fueran producto de la dirección. A causa de su simpatía innata, sus villanos creaban una intrigante, y hasta alarmante tensión entre el público. Como resultado de ello, *Al rojo vivo* (por ejemplo) está dotada de una dualidad marcadamente subversiva: a la luz de la personalidad de Cagney (aunque su personaje no está planteado desde ninguna perspectiva sentimental), la avanzada y algo inhumana tecnología de la policía y del agente infiltrado (Edmond O'Brien) se nos antojan moralmente reprobables. Como resultado, recuerdo que Orson y yo silbábamos cuando aparecían los agentes de la ley y vitoreábamos a Cagney como colegiales.

El más inimitable de los actores (era capaz de trascender totalmente a sus personajes), y emparentado con otras estrellas del mejor período de la historia del cine, Cagney era indiscutiblemente único.

Durante la única noche que pasé con él, demostró ser también un narrador de historias absolutamente brillante, fascinante, y a menudo divertidísimo. No se limitaba a contar una historia, se levantaba y la interpretaba, representando cada parte con notable precisión y con una economía de movimientos que era tan sutil y reveladora como sus apariciones en la pantalla. Aquella noche nos hizo algunas imitaciones inolvidables de gente junto a la que había trabajado, como el amable director húngaro Charles Vidor, que le había dirigido en la película biográfica sobre Ruth

Etting[2], *Leave Me or Leave Me* (1955), y cuyo acento Cagney emulaba perfectamente; le imitaba cogiendo el cigarrillo pensativamente desde abajo entre el pulgar y el índice, capturando inmediatamente la esencia del personaje.

Después imitó al también húngaro director Michael Curtiz, que era de todo menos amable, un verdadero tirano de la vieja escuela, que le dirigió en dos de sus mayores éxitos: *Ángeles con caras sucias* (1938) y la ganadora del Oscar *Yanqui dandy*. Además, contó un par de divertidas anécdotas, entre ellas una que resumía la aparente falta de corazón del director. En una película de época situada en el mar, *The Sea Hawk* (1940), Cagney describió cómo Curtiz trabajaba en la cubierta de un enorme barco de *atrezzo* que se elevaba muy por encima del suelo del estudio. Todo el mundo tenía miedo a sus estallidos de ira, así que tanto los actores como los extras intentaban apartarse de su camino siempre que fuera posible. Desgraciadamente, explicó Cagney, durante la preparación de una escena, un actor que interpretaba un breve papel como cura se encontró detrás de Curtiz cuando el director estaba caminando de un lado para otro, intentando decidir dónde situar la cámara, encuadrando con la mano derecha en la cara, dando rápidamente pasos hacia delante y hacia atrás, hacia un lado y hacia el otro. Cagney representaba todo aquello de manera rápida y vívida, interpretando los dos papeles, contando cómo el cura esquivaba aterrorizado todos los movimientos de Curtiz. El pobre hombre acabó tan mareado que se cayó accidentalmente por el borde de la cubierta y se estrelló contra el suelo de cemento, ocho metros más abajo. Cuando Curtiz escuchó el golpe y miró por hacia abajo para ver cuál era el problema, Cagney dijo, gritando como lo hacía él, con cierta impaciencia y un marcado acento: «¡Que traigan otro cura!»

En otra historia muy bien relatada, Cagney retrató la esencia misma de John Ford, un director conocido también por su carácter malhumorado y agresivo, durante el rodaje de una secuencia de *El precio de la gloria* (1952), protagonizada por Cagney junto al veterano actor de reparto William Demarest. Ford, dijo Cagney, estaba en una pequeña colina desde la que se veía una carretera por la que Demarest debía marcharse en motocicleta con Cagney en el sidecar.

Ford estaba dando caladas a su pipa y, en un momento dado, llamó a Cagney, haciendo gestos para que el actor fuera hasta donde estaba él. Así lo hizo, nos contaba mientras imitaba a Ford con su pipa: «Chupa, chupa, chupa, chupa». Entonces imitó el arisco tono de Ford: «¿Vas a montar en ese sidecar con Bill?» Cagney parecía confundido, y contestó: «Sí, claro». Cagney volvió a imitar a Ford con la pipa: «Chupa, chupa, chupa, chupa», tras lo cual el director preguntó: «¿Por qué?»

---

2 Cantante y actriz estadounidense de los años veinte (N. de la T.)

Cagney nos contó que estaba confuso. «Bueno, eso es lo que pone en el guion», le dijo a Ford. «Me monto en el sidecar y Bill arranca». Cagney volvió a imitar a Ford con su pipa, y después su suave «Vale». El actor parecía todavía más confuso, entonces le llamaron para rodar y, según nos contó, se montó en el sidecar cuando Demarest arrancaba. «¿Arrancar?», exclamó Cagney. «La moto se fue hacia un lado de la carretera a toda velocidad, salió por un terraplén, se puso a dar vueltas y se estrelló contra una pared. Yo salí despedido, y Bill se marchó de allí cojeando ligeramente. Cuando miré a la colina, Ford seguía allí dando caladas a su pipa. Así que, mientras iban a por otra moto para intentarlo de nuevo, me acerqué a él. Estaba un poco mareado, pero él seguía allí, chupa que te chupa, y entonces dijo: '¿No te lo había dicho?'»

Todos nos reímos, y Cagney lo remató de la siguiente manera: «Hay *una* palabra que resume a John Ford... y a los irlandeses en general», dijo el actor con una malévola sonrisa (él mismo era irlandés), y pronunciando aquella única palabra con mucho cuidado, dejando sisear la última sílaba para que quedase claro: «*ma-li-cia*».

Cagney interpretó a muchos otros personajes memorables para nosotros aquella noche, incluyendo a un «chulo adicto al opio» al que había observado en Yorkville (Manhattan) durante su infancia (una parte de la calle 91 este lleva el nombre de Cagney) en una esquina, crujiéndose nerviosamente los nudillos y subiéndose los pantalones con los brazos (un gesto que el actor inmortalizaría en *Ángeles con caras sucias*). Uno de los invitados le preguntó cómo había desarrollado el hábito de interpretar escenas de muerte físicamente extenuantes, de las cuales probablemente la mejor sea la de *The Roaring Twenties*, en la que corre (en un solo plano ininterrumpido) por toda una manzana de la ciudad, y sube la mitad, y luego baja otra mitad, de unas escaleras de una iglesia antes de caer muerto sobre ellas. Para responderle, Cagney mencionó un documental de Frank Buck que había visto, en el que el cazador se ve obligado a matar a un enorme gorila. El animal moría lentamente, «*sorprendido*», dijo Cagney, lo que le inspiró, y que interpretaría para nosotros en un fascinante alarde de mímica.

Era extraño ver lo genial que era y saber que se había retirado de la actuación. Le pregunté cómo se le podría convencer para que volviera a trabajar en una película. Se echó hacia atrás en el sillón, sonrió amablemente y dijo, a su manera característica, meneando ligeramente la cabeza: «*No* me in-te-re-sa». Entonces se irguió y se inclinó hacia delante. «Y no es ninguna frase hecha. Lo digo *de verdad*». Por lo tanto, Jimmy y Billie Cagney repartían su tiempo entre Los Ángeles, donde tenían una casa, y Martha's Vineyard, donde tenían una granja; era propietario de muchas tierras y ganado, y parecían muy felices. Los Cagney llevaban unos cincuenta años casados y todavía parecían bastante enamorados. Billie le miraba con gran afecto mientras contaba aquellas historias que ella debía haber escuchado varias veces.

Tras ochenta películas, supongo que quedaban pocos retos, pero aún así no podía dejar de pensar que era demasiado bueno como para no estar actuando todo el tiempo. Sin embargo, probablemente había muchas razones que Cagney no podía (o no quería) expresar con palabras: muchos de sus antiguos compañeros habían fallecido y Hollywood ya no era aquel lugar fresco, emocionante e íntimo que una vez fue. Si algunos de nosotros, que no habíamos vivido aquel período dorado, sentíamos una aguda sensación de pérdida por aquellos tiempos, incomparablemente mejores y de mayor creatividad, ¿cómo no comprender lo que sentía la gente que lo había vivido de verdad? Más tarde, aquella noche, Cagney nos dio una pequeña idea: «Cuando entré con el coche por la puerta del estudio, y ya no sentí la emoción», dijo, «supe que era el momento de dejarlo».

Finalmente, Cagney interrumpiría su retiro aproximadamente una década después de nuestra cena, siguiendo órdenes del médico para que desarrollase mayor actividad, cuando aceptó un pequeño papel en *Ragtime* (1981) de Milos Forman, y protagonizando después un telefilm, *Terrible Joe Moran* (1984). Ninguna de las dos añadió gran cosa a su legado. En 1974, se convirtió en el primer actor en recibir el Premio a Toda una Carrera de la AFI; en 1980, la Medalla de la Libertad del gobierno de Estados Unidos. Tres años después de nuestra cena en Brentwood, publicó su autobiografía, "Cagney by Cagney", en la que afirmaba que «los mejores directores» eran aquellos como Walsh, que, «si yo no sé que demonios hacer, ellos se levantan y me lo enseñan».

En la cena, Cagney nos contó que en diez años desde que se había retirado, sólo se había sentido tentado de volver una vez: cuando el director George Cukor le ofreció el papel de Stanley Holloway en *My Fair Lady* (1964). «Era interesante», dijo, «pero me había decidido». No hay que pasar por alto el hecho de que se tratase de un papel en el que había que cantar y bailar, porque, aunque ganó su único Oscar interpretando a George M. Cohan en *Yanqui dandy*, la mayoría de los aficionados al cine asocian a Cagney con papeles de gángster. Pero cuando alguien le preguntó durante la cena cuál de todas las películas que había hecho era su favorita, respondió sin dudar un segundo: «Supongo que debería decir la que hice con Cohan».

Por supuesto, como bailarín era único: su manera de moverse, con las piernas estiradas, descarado, siempre sorprendente (que fue cómo comenzó a trabajar en el cine) apareció tan sólo en otras dos películas, no demasiado buenas. *Desfile de candilejas* (1933) es la mejor. De todas formas, sus gestos como actor y su gracilidad como intérprete deben mucho sin duda a su época de bailarín. Se movía de manera elocuente, y por lo tanto habría sido una gran estrella del cine mudo. De cualquier forma, llegó con las películas sonoras, y confirió a todas su inabarcable carisma.

CAPÍTULO 18

MARLENE DIETRICH

«Marlene Dietrich ha cogido vuestros asientos». El ayudante de dirección parecía un poco agitado. «No os importa, ¿verdad? Le gusta sentarse en los dos primeros a la derecha. Os han puesto detrás de ella». Era septiembre de 1972, y Ryan O'Neal y yo estábamos en el Aeropuerto Internacional de Los Ángeles con algunos miembros del reparto y del equipo de *Luna de papel*, que íbamos a rodar en Kansas. Yo dije que no nos importaba.

Ryan no se lo creía. «¡¿Marlene Dietrich va a Kansas en nuestro avión?!»

No, en realidad iba a Denver (íbamos a hacer allí una escala), para dar seis conciertos en el Denver Auditorium. Era difícil de creer, pero así era: allí estaba ella, sentada frente a nosotros en la puerta de embarque, toda de blanco (sombrero de ala ancha, pantalones, camisa, chaqueta), con un aspecto estupendo y algo aburrida, además de ligeramente suspicaz por el ruido que armaba la gente de nuestro grupo.

Nos acercamos para saludar, y yo me presenté. Ryan dijo: «Hola, señorita Dietrich, soy Ryan O'Neal. ¿*Love Story*?», y sonrió.

«Sí», dijo ella. «No la he visto. El libro me gustó demasiado. No pienso ver *El padrino* por la misma razón. Además, Brando es demasiado lento para el papel... ¿Por qué no cogerían a Eddie [Edward G.] Robinson?» Tenía aquella voz profunda y un marcado acento alemán.

Yo conocía a varias personas que habían trabajado y habían tenido una buena relación con ella, así que mencioné a unas cuantas para mantener viva la conversación, pero ella se mostró algo distante, así que nos retiramos después de un rato. Ryan dijo: «Creo que le hemos causado una buena impresión», pero yo no estaba de acuerdo.

Estaba justo detrás de nosotros mientras esperábamos a que registrasen nuestro equipaje de mano, algo no muy normal por aquel entonces, y por algún motivo que

no logro recordar. Lo intentamos otra vez; en esta ocasión fue más amable. «He visto *La última película*», me dijo; el film se había estrenado un año antes. «Pensé que si una sola persona más se desnudaba lentamente, me iba a volver loca».

«Ha visto *¿Qué me pasa, doctor?*», dijo Ryan. «Trabajamos juntos en ella». Por aquella época la película todavía estaba en los cines.

«Sí, la he visto», dijo. Y nada más. Cambié de tema. Le dije que recientemente había proyectado un par de películas antiguas suyas: *Ángel* (1937), de Ernst Lubitsch, y *Marruecos* (1930), de Josef von Sternberg. Puso una cara rara con la primera y de la segunda dijo que «hoy en día es demasiado lenta». Yo dije que así debía ser como Sternberg lo había querido; él mismo me lo había dicho. «No, él quería que *yo* fuese lenta», dijo. «En *El ángel azul* [1930], tuvo muchos problemas con [el protagonista, Emil] Jannings; era demasiado lento». Por algún motivo, el inspector de equipajes fue especialmente celoso con el bolso de Dietrich, y ella parecía molesta. «No había pasado por nada parecido desde la guerra».

En el avión, se sentó delante de nosotros, junto a su rubia asistente y mano derecha, y por aquel entonces parecía haber decidido que tampoco éramos tan mala gente; se pasó la mayor parte del vuelo dándose la vuelta y apoyándose en el respaldo, con las rodillas sobre el asiento, para hablar con nosotros. Estuvo animada, infantil, cándida, divertida y sexy, pronunciando incluso la «r» como los bebés (en inglés, suena como una «w»).

Le dije que estaba intentando dejar de fumar otra vez. «Oh, *no lo hagas*». «Yo lo dejé hace diez años y mi vida ha sido horrible desde entonces. Antes nunca bebía. Ahora bebo. Nunca tosía cuando fumaba. Ahora toso. *No* lo dejes... te volverás gordo y no querrás que eso suceda».

Hablamos sobre las películas en las que ella había trabajado y sobre los directores con los que había colaborado. Después de un rato, empezó a darse cuenta de que yo había visto muchísimos de sus films. «¿Cómo es que sabes tanto de mis películas?»

—Porque creo que es usted maravillosa, y ha trabajado con muchos grandes directores.

—¿Y qué piensas de Orson?

—Oh, bueno, sí, Orson; por supuesto.

Creo que ni Lubitsch ni Alfred Hitchcock ni Fritz Lang ni Raoul Walsh ni Tay Garnett ni René Clair ni Frank Borzage le impresionaban tanto. Se sorprendió cuando le dije que me había gustado *Encubridora* (1952), de Fritz Lang, le hizo gracia que hubiera disfrutado con *Manpower* (1941), de Walsh, y no entendía que tuviera un buen recuerdo de *Ángel*. Había leído en alguna parte que su propia interpretación favorita había sido en *Sed de mal* (1958), de Welles.

—Sí, ahí estuve magnífica. Creo que nunca he pronunciado mejor una frase que

en aquella película: "¿Qué importa lo que usted diga sobre la gente..?" ¿No estaba bien? No sé por qué lo dije tan bien. Y tenía muy buen aspecto con aquella peluca oscura. Era de Elizabeth Taylor. Verás, mi papel no estaba en el guion, pero Orson me llamó y me dijo que quería que interpretase a una especie de *madame* gitana en una ciudad fronteriza, así que fui a MGM y encontré aquella peluca. Verás, tenía mucha gracia porque yo había estado loca por Orson; en los cuarenta, cuando estaba casado con Rita Hayworth e hicimos aquella gira con su espectáculo de magia ["The Mercury Wonder Show", una serie de galas benéficas representadas en exclusiva para las tropas], estaba loca por él... Verás, éramos grandes amigos, pero nada... Porque a Orson no le gustan las rubias. Sólo le gustan las de pelo oscuro. Y de repente, cuando me vio con aquella peluca oscura, empezó a mirarme con otros ojos: "¿Era ésta Marlene..?"

—Bueno, ciertamente puso un gran empeño en la fotografía.

—Sí. Nunca tuve mejor aspecto.Recordé que Welles me había dicho una vez que Marlene era una devota entusiasta de Greta Garbo, pero que nunca la había conocido en persona, así que Orson organizó un encuentro en una fiestecita en la casa de Clifton Webb. Llevó a Dietrich hasta allí en coche, y ella estaba tan nerviosa y excitada como una niña pequeña. Garbo llegó alrededor de una hora tarde, y cuando las presentaron, Dietrich la alabó, pero Garbo se limitó a asentir con indiferencia y a seguir su camino. Según Welles, Marlene se quedó destrozada, pero no dijo nada. En el camino de vuelta, Dietrich permaneció callada un buen rato y finalmente dijo: «Sus pies no son *taan* grandes...»

—Tiene usted unas piernas estupendas –dijo Ryan de repente.

—Sí... ¡estupendas! –sonrió ella–. ¡Estupendos muslos! –Se dio una palmada en uno de ellos detrás del asiento.

—Estoy obsesionado con sus piernas, –dijo Ryan.

—Yo también.

Le pregunté si se había sentido molesta con la hiriente autobiografía de Sternberg, "Fun in a Chinese Laundry" (publicada por primera vez en 1965), en la que afirmaba haberla creado, y dejaba entender que, sin él, ella no habría llegado a nada (en una ocasión me dijo: «*Yo* soy la señorita Dietrich. La señorita Dietrich soy yo»).

Frunció los labios y arqueó levemente las cejas. «No. Porque era verdad. Yo no sabía lo que hacía. Me limitaba a intentar hacer lo que él me decía. Recuerdo que, en *Marruecos*, tenía una escena junto a [Gary] Cooper en la que yo debía ir hasta la puerta, darme la vuelta y decir algo como "Espérame", y marcharme. Y Sternberg dijo: "Camina hasta la puerta, date la vuelta, cuenta hasta diez, di tu frase y márchate". Así lo hice, pero él se enfadó mucho. "Si eres tan tonta que no sabes contar tan despacio, cuenta hasta veinticinco". Y lo repetimos. Creo que lo hicimos cuarenta veces, hasta que al final yo estaba contando probablemente hasta cincuenta.

Y no sé por qué. Estaba molesta. Pero en el estreno de *Marruecos*, en el Teatro Chino de Grauman (pronunció el nombre original de aquel cine de Los Ángeles con un ligerísimo tono de burla), cuando llegó aquel momento, y yo me paraba y decía: "Espérame...", el público prorrumpió en aplausos. Sternberg sabía que lo estaban esperando... y les hizo esperar y a ellos les encantó».

Le pregunté si Jo se había llevado bien con Gary Cooper. «No. No se gustaban. Verás, él no podía soportar que yo mirase a ningún otro hombre *desde abajo* en una película. Siempre preparaba la puesta en escena de manera que ellos me mirasen a mí desde abajo. Le volvía loco; y Cooper era bastante alto, y Jo, ya lo sabes, no. Yo era estúpida, por aquel entonces no lo entendía; esa clase de celos». Hizo un gesto con la cabeza, pero para sí misma (no mencionó que, durante aquella película, según escuché algún tiempo después, había tenido una aventura con Cooper).

Le pregunté cuál era su favorita de las siete películas que había hecho con Josef von Sternberg. «*The Devil Is a Woman* [1935] fue la mejor (él mismo se encargó de la fotografía), ¿no crees que es preciosa? No tuvo éxito y fue la última que hicimos juntos. Me encanta».

Ryan dijo: «He oído que cocina usted muy bien».

—Cocino *maravillosamente*.

—¿Cuándo ha tenido tiempo de aprender?

—Bueno, cuando vine a Estados Unidos, me habían dicho que la comida era horrible; y tenían razón. Cada vez que escuchas a alguien en Estados Unidos decir que ha comido muy bien, resulta que se ha comido un filete. Así que aprendí. Al señor Sternberg le encantaba la buena comida, ya sabéis... Así que yo iba al estudio cada día y hacía todo lo que me decía, y luego volvía a casa y cocinaba para él.

Le hablé de *El cantar de los cantares* (1933), la primera película que había hecho en Estados Unidos con Sternberg, y le dije que no me había gustado mucho. Ella pensaba lo mismo. «Aquello fue cuando Paramount estaba intentando separarnos. Insistieron en que yo hiciese una película con otro director. Jo lo escogió: [Rouben] Mamoulian, porque había hecho *Aplauso* [1929], que era bastante buena. Pero ésta fue malísima. Cada día, antes de cada toma, le decía al técnico de sonido que bajase la pértiga y lo decía por el micrófono para que los jefazos de Paramount pudieran escucharme cuando vieran el material rodado durante el día. Decía: "Oh, Jo, ¿por qué me has abandonado?"»

¡Menuda artista del Viejo Continente! La única superestrella alemana, la europea que más tiempo disfrutó del favor del público internacional; y todo ello a pesar de dos guerras que no habían hecho precisamente de Alemania el país más popular del mundo. En un medio totalmente nuevo, en el que nadie conocía realmente las reglas del juego, Dietrich (que significa «ganzúa» en alemán) tuvo que inventárselas. No había manera de saber el precio que tendría que pagar: sus últimos diez

años o más recluida para no destruir la leyenda que había creado, el mito que era parte de su arte, cosas ambas que (aunque fingiese que no era así) se tomaba muy en serio. Sus irrepetibles cualidades, su educación y el destino le otorgaron la notable capacidad y la oportunidad de expresar; durante las seis primeras décadas de la emancipación femenina (el derecho al voto), las muchas caras de la mujer: desde lo sagrado a lo profano, la víctima y la asesina en una sola, la enfermera, la artista bohemia, la sirena, la *femme fatale*, la diosa del amor o la Gran Madre Tierra.

La madre de Marlene, alemana («la buena generala», como ella la llamaba), había dicho a su hija varias veces: «Haz algo». Y, para la mentalidad europea, aquello significaba: «Haz algo bien». Marlene lo hacía todo extremadamente bien, lo hacía de manera que parecía tan fácil que la gente lo daba por sentado. Muchos siguen haciéndolo: la separan de los actores «serios» de la época, opuestos a las «personalidades». Pero los actores con personalidad eran aquellas estrellas cuyos personajes resultaban inigualablemente apropiados para la cercana y analítica mirada de la cámara: el actor y el personaje se funden en uno solo: una particularidad básica de aquel nuevo arte interpretativo.

Marlene (una contracción inventada por ella a partir de sus dos nombres: Maria y Magdalene) creció como aspirante a artista en la República de Weimar, siendo primero violinista, y tuvo su primera aventura amorosa a los dieciséis años, con su profesor de violín (bastante mayor que ella). Desde aquel entonces tuvo varios romances (era una especie de brigada individual del amor libre), tanto con hombres como con mujeres, mucho antes y mucho después de su único matrimonio oficial en los años veinte, con un granjero de pollos (Andy Scriber). En Berlín, en la misma agitada época, Dietrich explicaba: «En Europa no importa si eres hombre o mujer. Hacemos el amor con cualquiera que nos parezca atractivo». Solía decir (hay que recordar que era el primer periodo de emancipación femenina en varios milenios): «Las mujeres son peores, no se puede *vivir* con una mujer». Para compartir vivienda, prefería a los hombres.

Por supuesto, Marlene Dietrich creció en la ciudad más abierta del mundo en aquella época; Berlín era el hogar de Kurt Weill, Bertolt Brecht, Lubitsch, Lang y George Grosz, con aquella explosión de creatividad artística y sus desinhibidas costumbres. El primer empleo de Marlene fue como violinista en un pequeño conjunto que tocaba en películas mudas. La despidieron porque sus largas piernas distraían al resto de los músicos, todos hombres. Como varios berlineses y vieneses empezaron a comentar rápidamente, Dietrich tenía «Aquellas Piernas», y también «Aquella Cara», y, por encima de todo, «Aquella Voz». Mucho antes de hacer *El ángel azul* (1930), Marlene llegó a ser muy conocida en el Berlín de antes de la guerra como «la chica del Kurfürstendamm», el teatro más popular de la época, situado en el barrio del mismo nombre.

Empezó a interpretar pequeños papeles en el teatro, abriéndose camino hasta la cima, estudiando en la escuela de Max Reinhardt, representando a más de treinta personajes sobre el escenario; actuó también en cerca de veinte películas alemanas (siete de ellas como protagonista), antes de su «debut» europeo con *El ángel azul*. El gran público estadounidense la conoció gracias a *Marruecos*, rodada poco después de *El ángel azul*, pero estrenada antes en Estados Unidos. Incluso fue una estrella de la canción en Berlín (con varios discos) antes de que Sternberg la «descubriese» para el papel de Lola-Lola en *El ángel azul*; supuestamente un film para el lucimiento de la estrella alemana Emil Jannings, que Dietrich se metió en el bolsillo. Después de aquello, se metió en el bolsillo prácticamente todas las películas en las que actuó (treinta y siete en total), a menudo trabajando con material y con colaboradores de calidad infinitamente inferior.

El ángel azul, la primera colaboración entre Sternberg y Dietrich, un clásico drama de pasión y traición, fue rodada en alemán con partes en inglés (una práctica habitual en los primeros tiempos del sonoro), aunque la versión en inglés se perdió y no fue encontrada hasta muchos años después. Las generaciones más recientes (incluyendo la mía) hemos visto por lo tanto la versión subtitulada, que es considerada generalmente mejor porque el reparto de actores y actrices alemanes se sentían obviamente más cómodos en su lengua materna. Jannings, uno de los más distinguidos y populares actores alemanes[1], y una estrella internacional del cine mudo había sido el primero de la historia en ganar un Oscar al Mejor Actor (por la obra maestra de 1928 de Sternberg, *La última orden*). Por ello, Jannings pidió específicamente que Sternberg fuera a Alemania a rodar la primera película sonora de la estrella, sin sospechar que su poco conocida coprotagonista y más que sexy némesis en *El ángel azul* le sobrepasaría rápidamente en brillo y popularidad, o que la película sería su último éxito en Estados Unidos.

De cualquier manera, *El ángel azul* situó rápidamente a Dietrich entre los inmortales. Su retrato de la cantante de cabaret Lola-Lola, que no cruza las piernas al sentarse, definió su imagen básica de manera irrevocable. Siempre seguirá cantando la canción que entona (en alemán) la primera vez que la vemos: «Enamorada otra vez...nunca quise que fuera así. ¿Qué puedo hacer? No puedo evitarlo...» Ella misma era, por otra parte, muy enamoradiza, y también enamoraba a todos los hombres. Hablando con Sternberg en una ocasión dije que, de todas las películas que había hecho con Dietrich, *El ángel azul* era la única en la que verdaderamente destruía a un hombre, a lo que él respondió: «Ella no le destruyó. Él se destruyó a sí mismo. Fue culpa suya. Nunca debería haberse juntado con ella. De eso trata la

1 En realidad era suizo (N. de la T.)

historia». ¿Estaba hablando de sí mismo, o tan sólo del remilgado profesor de una escuela para chicos que interpretaba Jannings, que se enamora locamente de una intérprete descocada, obscena y compulsivamente infiel? La presión acaba por hacerlo caer hasta lo más bajo. Como aquella frase en el masoquista canto al amor de Jacques Brel, «*Ne me quitte pas*», Jannings es feliz siendo «la sombra de tu perro...» El momento en que Marlene humilla a Jannings obligándole a cacarear como un gallo para ella es uno de los más escalofriantes de la historia del cine. Fue una escena añadida por Sternberg.

El hecho de que Dietrich (casada por aquel entonces, madre ya de una niña) y Sternberg (también casado) fueran «noticia» fue algo bastante importante en su día, y el motivo por el que Sternberg se divorciase de otra actriz. Por supuesto, Dietrich le rompió el corazón mucho antes de que hicieran su última película juntos. De hecho, la carrera de Sternberg nunca se recuperó del éxito inicial (de las primeras cuatro) y del fracaso casi total (de las últimas tres) de sus películas con Dietrich. Marlene tuvo una larga vida profesional, mientras Sternberg nunca volvió a recuperarse. Su «creación» le sobrevivió con creces, pero Dietrich siempre se refirió a su Jo con la reverencia que normalmente uno reserva para los dioses.

De acuerdo con sus biógrafos, Marlene no fue fiel a ninguno de sus amantes, ni siquiera a aquél del que parecía estar más enamorada, la estrella francesa de clase obrera Jean Gabin; el único que no le perdonó sus líos. Cuando Gabin murió, poco después del marido de ella, Dietrich dijo: «Ahora soy doblemente viuda». El hombre al que más se esforzaba por contentar, de todos modos, era Sternberg, que al parecer le negó su total aprobación hasta el final de sus días, al igual que ella le negó la fidelidad que sin duda él esperaba. Pero tenía que comprenderlo (al igual que lo hacía en algunas de sus películas juntos), Marlene tenía la necesidad de poder ser ella misma en todo momento.

Se vestía como lo venía en gana, y fue de hecho la más famosa transformista de todos los tiempos: corbata blanca, sombrero de copa y levita, y (en apariencia) vestidos transparentes formaban igual parte de sus legendarios conciertos. Probablemente aquella faceta en directo fuera la más interesante de Dietrich, aunque lamentablemente la más difícil de experimentar: tan sólo un programa especial (poco adecuado) en televisión y unos pocos discos grabados en directo quedan como prueba de lo que debían ser sus escasas pero intensas interpretaciones en vivo. El dominio que Dietrich tenía de su genio, de su estilo y de su técnica, y del carácter mágico de su persona, se mezclaba en aquellos místicos instantes en que Marlene no solamente se adueñaba del escenario, sino de la gente que tenía frente a ella.

El día después de nuestro vuelo, en mi habitación de motel en Hay, Kansas, sonó el teléfono. Era Marlene. «Te encontré». Lo dijo con voz suave y profunda. Resultaba

encantador y me puso algo nervioso. No le habíamos dicho dónde nos íbamos a alojar, así que debía haber investigado un poco. «Llegué a mi hotel ayer por la noche», dijo, «y te echaba de menos».

—Yo también. ¿Cómo estás?

Me habló de una rueda de prensa que había tenido que pasar en el aeropuerto después de que nosotros nos marchásemos. «Creo que no les dejé muy contentos... Pero las preguntas eran tan estúpidas... Una señora mayor que estaba allí (mayor, mayor que *yo*) preguntó: '¿Qué tiene pensado hacer el resto de su vida?' Yo le dije: '¿Y que piensa usted hacer con el resto de la suya?'»

Hablamos varias veces durante aquella semana, y me mandó un par de notas cariñosas y divertidas en agradecimiento por el telegrama y las flores que había enviado la noche del estreno, incluyendo en ellas anécdotas de las interpretaciones en Denver: «Ayer canté bien», escribió, «pero no creo que fuera necesario... ¡La iluminación era muy mala! No tienen equipo. ¡Ya sabes, es un sitio pobre!»

—¿Cómo fueron las críticas? –le pregunté por teléfono.

—Oh, como siempre... «La leyenda» y esas cosas, ya sabes... bien.

El sábado, Ryan y yo y otras seis personas de nuestra compañía volamos a Denver por la noche para ver su espectáculo. Nunca he visto una actuación en solitario más hipnótica. Cantó veinte canciones y cada una de ellas fue como una obra de un solo acto, una historia diferente con un personaje diferente relatándola, pronunciando cada frase con un dominio extraordinario. Nadie ha provocado y controlado mejor a un público jamás. «Soy optimista», les decía, «por eso estoy aquí, en Denver». La adoraban. ¿Cómo podía ser de otra forma? ¿Cómo podía alguien no adorarla? Allí estaba una mujer de setenta y un años, que aparentaba cuarenta, absolutamente sexy en todos los sentidos, e ingeniosa, maternal, tranquila, frágil, dominante, estoica, íntima, inspiradora.

Todo lo que hacía lo hacía a fondo. No había gestos sin terminar o pensamientos inacabados en su actuación. Cuando pronunció el nombre de Sternberg, uno se daba cuenta de que realmente estaba pensando en él. Y en ningún momento repitió un efecto, no se movía mucho, simplemente permanecía allí y cantaba para ti. Aunque estaba meticulosamente ensayado, todo parecía espontáneo, como si fuera la primera vez que lo hacía; una gran profesional del espectáculo; muy teatral, pero esplendorosamente sutil.

Siempre trascendía el material con que trabajaba. Ya fuera un fiable y viejo clásico como "I Can't Give You Anything But Love, Baby" o "My Blue Heaven", una sentida canción de amor alemana, "Das Lied ist Aus", o una francesa, "La Vie en Rose", confería a cada una un aire aristócrata, aunque sin resultar nunca condescendiente. Transformó "I Wish You Love" de Charles Trenet llamándola «una canción de amor cantada a un niño», y cantándola posteriormente de esa manera.

Nadie más podía cantar "The Laziest Gal in Town" de Cole Porter (que ya había interpretado en el *thriller* de 1950 *Pánico en la escena*, de Hitchcock); ahora le pertenecía, al igual que siempre lo fueron "Lola" y "Falling in Love Again" de *El ángel azul*. Bromeó con "The Boys in the Back Room", del *western Arizona* (1939), pero con gran encanto.

Para Dietrich, *Arizona* había supuesto un enorme cambio de imagen. Había sido realizada precisamente con esa idea. A pesar de sus numerosos éxitos con Sternberg, a éstos siguieron varios fracasos, y a finales de los años treinta, Marlene se había convertido en «veneno para la taquilla» a ojos de los exhibidores. El exótico pedestal en que Sternberg la había situado había perdido obviamente su atractivo entre el público de la Depresión. *Arizona* la libró de un plumazo de aquel pedestal, y fue precisamente Sternberg quien la convenció para que aceptase aquel papel de una ruda y peleona cantante de *saloon* y mujer de escasa virtud. La prolongada pelea entre Una Merkel y ella es merecidamente famosa, y en la canción escrita para la película, ella dice así: «...Oh, mira a ver qué tomarán los chicos del fondo, y dales el veneno que nombren...» Se convirtió en un popular clásico suyo durante el resto de su carrera. Marlene me contó que ella y su compañero Jimmy Stewart habían tenido un notable romance durante el rodaje de la película (ver el capítulo de Stewart), y la tensión sexual es evidente.

En el concierto que vimos en Denver, Marlene cantó más de una canción en alemán. Con su voz, "Jony" adquirió un cariz francamente erótico, incluyendo la manera que tenía de sujetar el micrófono. "Go 'Way From My Window", una canción popular, nunca había sido interpretada con tal pasión, y en sus manos, la famosa canción estadounidense "Where Have All the Flowers Gone?" se convertía no sólo en un lamento contra la guerra, sino en una especie de trágica acusación contra todos los que estábamos entre el público, allí sentados sin hacer nada. Otra canción pacifista, escrita por un australiano, contenía la siguiente frase recurrente: «La guerra ha terminado, parece que hemos ganado», y cada vez que la pronunciaba lo hacía de manera más irónica.

Claro que, ella había visto la II Guerra Mundial de cerca, actuando para las tropas durante tres años con galas benéficas. Más de las que hizo nunca ninguna estrella estadounidense, lo que le mereció la condecoración más alta que puede recibir un civil en Estados Unidos: la Medalla de la Libertad, además de la distinción más valiosa de Francia: la Legión de Honor. Todas aquellas experiencias resucitaron con su conmovedora presentación de "Lili Marlene" (una vieja canción alemana, prohibida por Hitler en su propio país) que consistió básicamente en un repaso a los nombres de todos los países en los que la había cantado durante la guerra. Recordaba aquello que Hemingway escribió en su novela sobre la I Guerra Mundial, "Adiós a las armas":

> ...Había muchas palabras que uno no soportaba escuchar, y al final sólo los nombres de lugares conservaban la dignidad. Pasaba lo mismo con algunos números y con ciertas fechas, y eso y los nombres de los sitios era todo lo que uno podía decir con algún significado. Palabras abstractas como gloria, honor, coraje o sagrado resultaban obscenas ante los nombres concretos de pueblos, los números de las carreteras, los nombres de los ríos, los números de los regimientos y las fechas...

Y eso es lo que Marlene sugería, mientras decía: «África, Sicilia, Italia, Groenlandia, Islandia, Francia, Bélgica y Holanda» (aquí hacía una pausa), «Alemania y Checoslovaquia». Lo pronunciaba de tal manera que cada nombre contaba una historia diferente de lo que había visto, de lo que los 500.000 soldados para los que había cantado habían visto. Todo ello estaba también en la manera en que cantó "Lili Marlene", totalmente conmovedora. De pronto, uno comprendía otra cosa que Hemingway había escrito (ésta vez sobre ella, en la revista "Life"), y se daba cuenta de que los soldados también debieron haberlo entendido así durante los tres largos años que estuvo cantando para ellos:

> Si no tuviera nada más que su voz, podría romperte el corazón con ella. Pero además tiene ese cuerpo maravilloso, y la eterna hermosura de su rostro. No importa cuál sea la forma en que te rompe el corazón, siempre que esté allí para arreglarlo.

En privado, Marlene confesaba a sus amigos que, en cierto modo, se sentía culpable por la II Guerra Mundial. Hitler había querido acostarse con ella, y ella le había rechazado. Más tarde, Marlene diría varias veces que si se hubiera acostado con él, podría haber cambiado su forma de ver las cosas, y la historia se habría desarrollado de otra manera.

Después del espectáculo, todavía sobre el escenario, se encargó de que invitasen a una copa a todos los músicos y técnicos, y dio las gracias personalmente a cada uno de ellos. Se mostró particularmente efusiva con el ingeniero de sonido de la sala. Era un tipo bajito, de mediana edad, que se acercó tímidamente para despedirse, y ella lo abrazó y besó cariñosamente, de una manera que no creo que sea habitual en Colorado, ni en ninguna otra parte. El hombre parecía asombrado, entusiasmado, abrumado, todo a la vez; se quedó sin palabras cuando Marlene lo estrechó entre sus brazos y le dijo que era el mejor técnico de sonido que había tenido en su vida. Él se fue de allí con ojos llorosos y una sonrisa de tonto. Era el hombre más feliz de Denver. En el lúgubre camerino, sus ayudantes estaban haciendo las maletas. «La última noche es mi favorita», dijo, «porque puedo llamar y cancelar el

seguro». Dio un sorbo al champán, y después cogió la única foto que había en su tocador: una fotografía enmarcada de Hemingway, con el cristal roto, y una inscripción que decía: «para mi *kartoffel* favorita». Se puso a hablar con la foto. «Vamos, papaíto», dijo, «hora de hacer las maletas otra vez, ¿eh? Bueno, allá vamos». Y la besó. Hemingway había sido amigo suyo toda la vida, pero nunca amante. Nos mostró orgullosa un par de zapatillas de ballet que le había regalado una *troupe* del Bolshoi, con algo escrito en ruso en una de las suelas, y una muñeca negra de peluche que cogió cuidadosamente. «¿Os suena? ¿De *El ángel azul*?»

Cenamos en Trader Vic, y ella nos contó algunas historias y se olvidó un poco del espectáculo. Llamó a Ryan su «rubio amigo de ensueño», y dijo que ahora sí que le gustaría ver *Love Story*. A la mañana siguiente, bajó a despedirnos, y se quedó en la entrada del hotel, en pantalones, camisa y gorra, mirando cómo nos alejábamos con el coche.

Cuando nos íbamos, me dio un sobre. En él había dos hojas de papel del hotel. En una de ellas había escrito una cita de Goethe: «Ach Du warst in löngst vergangenen Zeiten meine Schwester oder meine Frau». En la otra, su propia traducción «literal»: «Oh, tú fuiste en tiempos pasados mi hermana o mi mujer». Tú también, querida Marlene, lo fuiste para todos nosotros.

Volvimos a vernos únicamente una vez más. Nos acompañó a Cybill Shepherd y a mí en la primera proyección pública de *Luna de papel* en Nueva York. Por supuesto, ella sabía que Cybill y yo vivíamos juntos y le había dicho que seríamos tres, pero creo que la experiencia no la entusiasmó. Habíamos pasado a recoger a Marlene en su apartamento en una limusina, y se pasó todo el breve viaje sentada en el medio, dando completamente la espalda a Cybill y hablando sólo conmigo. Naturalmente, hubo cierto revuelo cuando aparecí en la sala de proyección con Cybill de un brazo y Marlene Dietrich del otro. Pero Marlene no sólo había estado fría con Cybill, también había estado algo impertinente, y después de la proyección me dijo que volvería a casa con «un viejo amigo» (el veterano editor de "Vogue", Leo Lerman).

Al día siguiente llegó un gigantesco ramo de flores a nuestra suite del Waldorf Towers a nombre de Cybill. El arreglo floral era tan alto y grande que hicieron falta dos botones para meterlo, de lado, en la habitación. Dentro del sobre, que decía «para Cybill Shepherd», había una tarjeta que decía simplemente: «Con cariño, Marlene». Ni Cybill ni yo volveríamos a verla.

Sí que hablamos por teléfono, de todas formas, y en cierta ocasión me dijo que no sabía por qué, pero me quería. Yo me quedé tan sorprendido que dije algo estúpido acerca de lo «halagado» que me sentía. A ella le pareció odioso y me la devolvió: «¡No digas que te sientes *halagado*!» Durante aquella época, hizo su único progra-

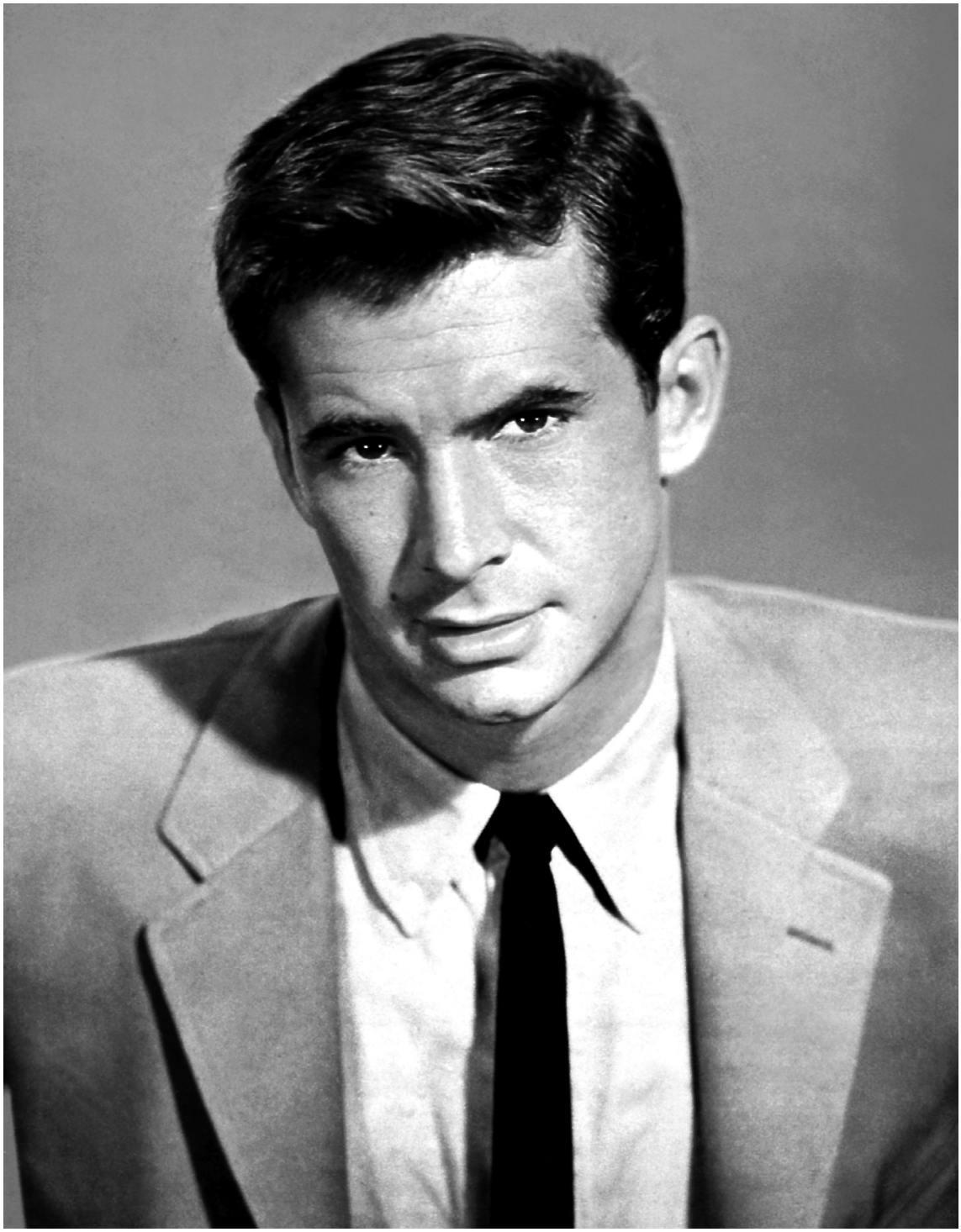
ma especial para televisión; para el productor Alexander Cohen, al que odiaba. Se quejaba amargamente de lo cutre que era y del mal gusto que tenía, y opinaba que el programa había quedado horroroso. No se equivocaba; no le hacía ninguna justicia, ni se parecía de lejos al increíble concierto que yo había visto. Un par de años más tarde, tuvo su aparatosa caída. Acababa de terminar una interpretación en directo en alguna parte y, como de costumbre, se acercó a darle la mano al director de la orquesta. Éste perdió el equilibrio y, sin querer, la arrastró hasta el foso de los músicos. Se lastimó gravemente las piernas, y la herida no llegó nunca a curarse. Ella pensó que con el tiempo se recuperaría y no se preocupó de recibir inmediatamente los cuidados o la atención necesarios. La cosa empeoró. Con el tiempo, se recluyó en su apartamento de París y no volvió a salir.

Hablé con ella algunas veces mientras duraba el trauma de su lesión, pero perdimos el contacto a finales de los setenta. En 1980 mi vida se vio afectada por una tragedia de carácter personal, y un año más tarde, el agente de Marlene en Hollywood, Paul Kohner, llamó para decir que Marlene había pedido personalmente que yo dirigiese un documental sobre su vida y su carrera. Su primera elección había sido Billy Wilder, pero él había rechazado educadamente la oferta. Yo era la segunda opción. De nuevo volví a decir que me sentía halagado, pero que no estaba en condiciones para llevar aquello adelante, que sencillamente no podía aceptar una responsabilidad tan importante y difícil.

Aquél fue el último contacto que tuve con Marlene. Aunque le escribí un par de veces y le dediqué un homenaje en televisión, en el programa de las mañanas de la CBS en los ochenta, del cual le envié una copia en cinta, ella nunca respondió. Finalmente, el documental *Marlene* fue realizado por Maximilian Schell, y Dietrich dejó bastante claro lo mucho que odiaba el resultado.

Casi inmediatamente después de su muerte en 1992 se publicaron dos biografías, una de las cuales, escrita por Stephen Bach, era especialmente buena (yo escribí una reseña bastante favorable en "Los Angeles Times"), aunque ambas fueron eclipsadas por las voluminosas memorias de su hija Maria Riva. Orson Welles, que había sido bastante ambivalente con Marlene (afectuoso a veces, bastante seco otras), me dijo, mucho antes de su propia muerte en 1985, que la hija de Marlene «la odiaba», y que estaba «esperando a que Marlene muriese» para poder publicar una devastadora biografía. Dietrich murió siete años después de Orson (curiosamente, el día del cumpleaños de Welles), y su predicción resultó bastante acertada. Evidentemente, ser la hija de Dietrich suponía una vida bastante dura. De todas formas, lo que la artista que había en Marlene dejó tras de sí fue algo inolvidable y único, y yo personalmente prefiero recordar esa parte de su legado, junto con los escasos buenos momentos y conversaciones que tuvimos juntos. Ser Marlene Dietrich tampoco debió haber resultado nada fácil.

Años más tarde, yo solía recordar que Marlene siempre llevaba consigo, «porque le traía suerte», según decía, una pequeña bolsa de plástico con brezo escocés, que me había enseñado en Denver. «Si llevas esto contigo», me dijo en su destartalado y pequeño camerino hace más de treinta años, «significa que volverás». Quizá Dietrich sabía (como no era ciertamente mi caso por aquel entonces), que en las Highlands celtas de Escocia, el brezo era la planta sagrada de la Abeja Reina, la Diosa del Verano, conocida en Roma como Venus Ericina, «Diosa del Amor del brezo», y en la Antigua Grecia como Urania, que significa «Reina de Brezo» o «La Celestial» o «La Terrena» o «Reina de los Vientos». El símbolo original de esta deidad era la Esfinge, que es como se definió tanto a Dietrich como a su única rival, Greta Garbo, a lo largo de sus respectivas carreras. Por supuesto, al igual que la Esfinge, el enigma de Dietrich nos atormentará siempre, y probablemente nunca podamos resolverlo. Pero, como los vientos, Marlene vivirá para siempre, volverá siempre.



CAPÍTULO 19

ANTHONY PERKINS

La primera vez que vi a Anthony Perkins fue sobre un escenario en Broadway en 1953. Asistí yo solo a una sesión matinal de "Tea and Sympathy", una nueva obra de gran éxito escrita por Robert Anderson, dirigida por Elia Kazan y protagonizada por Deborah Kerr y John Kerr. De todas formas, en aquella representación en concreto, el papel de John Kerr había pasado (como decía una pequeña nota incluida en cada *Playbill*[1]) a manos de un suplente llamado Anthony Perkins. La obra, que tenía por tema la entrada en la edad adulta, trataba sobre un adolescente confuso y sensible, a quien la esposa del director de su colegio ayuda a encontrarse a sí mismo, además de iniciarlo en los misterios del sexo. Perkins estuvo totalmente fascinante, extremadamente conmovedor. Me recordó a un jovencísimo y algo más neurótico Jimmy Stewart, e hizo gala de una sorprendente intensidad, habilidad y encanto. Si aquél era el suplente para el alabado trabajo de John Kerr, ¿cómo de bueno sería el propio Kerr? Lo comprobé cuando vi la versión cinematográfica de Vincente Minelli (*Té y simpatía*, 1956), protagonizada por los actores principales de la versión teatral original: John Kerr no estaba ni la mitad de bien que Anthony Perkins. Ni de lejos. Por supuesto, John Kerr nunca llegó a ser un actor importante, y finalmente acabaría abandonando el mundo del espectáculo para ser abogado, mientras que Tony Perkins llegaría a ser una estrella, tanto del teatro como del cine.

Tuve mucha suerte de poder verle dar lo mejor de sí en Broadway en dos ocasiones más: más tarde en la misma década, como Eugene Grant, el alter ego del escritor Thomas Wolfe, en la popular adaptación que Ketti Fring hizo de la novela autobiográfica de Wolfe, "Look Homeward, Angel". Fue una interpretación hermosa,

---

1 Revista mensual de carácter generalmente monográfico sobre una obra representada en un teatro concreto, principalmente en Broadway (N. de la T.)

poética, natural y sin embargo impresionante. En los setenta, cuando ya nos conocíamos personalmente, le vi llevar a cabo el complejo papel protagonista del psiquiatra en "Equus", y me pareció que confería al personaje y a la obra más credibilidad que nadie que la hubiera interpretado antes. En los sesenta trabé amistad con dos directores a los que había encantado trabajar con Perkins: uno que sentía bastante estima por los actores en general, Orson Welles, en *The Trial* (1962); y otro que solía decir lo contrario, Alfred Hitchcock, en *Psicosis* (1960). Cuando finalmente conocí a Perkins en 1972, me pareció muy simpático, un tipo verdaderamente agradable, con un sentido del humor tan grande que debía resultar un placer trabajar con él.

El primer director que le dio un papel cinematográfico a Tony fue George Cukor en *The Actress* (1953), rodada justo antes de que yo lo viera en "Tea and Sympathy".

Cukor tenía ojo para los actores, sin duda. Entre los que descubrió para el cine se encuentran Katharine Hepburn, Judy Holliday, Jack Lemmon o Angela Lansbury. *The Actress* es una hermosa película de época que tiene lugar en un pequeño pueblo, basada en el relato autobiográfico de la actriz y guionista Ruth Gordon sobre sus años de adolescencia, en los que soñaba con convertirse en lo que efectivamente llegaría a ser: una estrella de Broadway (además de una gran guionista y escritora). La encantadora y conmovedora Jean Simmons interpretaba a Ruth, y Spencer Tracy y Teresa Wright a sus padres. Anthony Perkins tenía un pequeño papel como su primer novio. Era un poco desgarbado, algo torpe, pero inmediatamente atractivo. La película fue una modesta producción que el estudio no se molestó demasiado en promocionar. Básicamente fue una especie de película de arte y ensayo antes de que existiera ese género. Yo no la vi hasta una década después de su estreno; mucho después de que Perkins se hubiera convertido en estrella. De hecho, ya había alcanzado la cumbre con *Psicosis*.

En 1953, de todas formas, cuando el sistema de estudios empezaba a tener problemas, Tony volvió a Nueva York para trabajar en la televisión en directo y en Broadway hasta su siguiente aparición en el cine en el popular drama de la Guerra de Secesión *La gran prueba* (1956), de William Wyler, protagonizado por Gary Cooper y Dorothy McGuire como los padres cuáqueros de Perkins. Tony, que interpretaba a un sensible y atormentado adolescente que siente emociones encontradas por la guerra, estaba soberbio en aquel papel, casi le robaba el protagonismo a Cooper, y recibió la única candidatura al Oscar de su vida como Mejor Actor de Reparto. Aquello le sirvió como preparación para interpretar a la psicótica estrella del béisbol Jim Piersall en un *biopic* de bajo presupuesto basado en la autobiografía del propio Piersall, *El precio del éxito* (1957). En la tarjeta que escribí para mi base de datos sobre la película, que vi cuando se estrenó, lo primero en lo que me fijé fue

en «la excepcional calidad de la interpretación de Perkins», y concluí con un efusivo párrafo: «Resulta una obra potente, con una espléndido trabajo por parte del señor Perkins». La película, inteligentemente dirigida por Robert Mulligan, fue un éxito de crítica, aunque no de público.

De todas formas, después de aquello Perkins no dejó de trabajar, y durante el resto de los cincuenta vi casi todas sus películas en el momento de su estreno, aunque ninguna de ellas resultó ser demasiado buena, a pesar de que Perkins nunca estaba menos que excelente en todas ellas. Sin embargo, a excepción del pequeño *western* de Anthony Mann, *Cazador de forajidos* (1957), con el todavía indestructible Henry Fonda, y *This Angry Age* (1958), de René Clément, truncada después de su nuevo montaje (y a pesar de coprotagonizar junto a Audrey Hepburn *Mansiones verdes* [1959]; por floja que fuera), ninguna de sus otras películas de los cincuenta funcionó. Desgraciadamente, Anthony Perkins había empezado a hacerse un nombre justo en el momento en que el sistema de estudios empezaba a desmoronarse. En 1962, aquello se había terminado. Por lo tanto, Perkins no firmó ningún contrato a largo plazo, y el concepto de guiar a las estrellas hasta sus nichos particulares para después explotar éstos pronto desapareció por completo. Si se hubiera convertido en una estrella antes de 1950, habrían explotado sus cualidades particularmente estadounidenses con un resultado mucho mejor.

Irónicamente, fue Alfred Hitchcock el que mejor sintetizó las cualidades de Perkins en *Psicosis* (aprovechándolas para conseguir un impactante efecto dramático), como, por supuesto, habían hecho siempre directores y guionistas con las estrellas-personalidades en el cine durante los cincuenta años anteriores. El personaje básico de Tony, un muchacho estadounidense de pies a cabeza, atormentado, sensible y neurótico (que tenía bastante que ver con Tony, aunque sin nada de su gran sentido del humor) se había fijado de manera considerable en sus dos primeras películas importantes. Así que Hitchcock se aprovechó de ello y le dio un giro de ciento ochenta grados que impactó a la gente que vio la película en el momento de su estreno. ¡Tony Perkins no! ¡No puede ser! El *shock* que produjo el hecho de que finalmente fuera el asesino en *Psicosis* resultó casi tan impactante como el hecho de que Janet Leigh fuera asesinada durante el primer tercio de la película. De todas formas, la doble ironía consistía en que el film suponía tanto la destrucción de la imagen de Perkins como la creación de una nueva. De pronto, pasó a ser identificado a tantos niveles diferentes con el personaje de Norman Bates que a la gente le costaba imaginárselo de cualquier otra forma.

De todas formas, Perkins era de la tradición de Brando en los cincuenta: se negaba a ser encasillado. Si no hubiera sido así, se habría quedado en Hollywood haciendo películas de terror durante una temporada. Pero en lugar de ello se fue a Europa y se dedicó a plantearse toda clase de retos en ambos continentes durante

el resto de su carrera. Fuera de nuestro país parecía ser más respetado que dentro del mismo. Tony era una especie de actor para actores: otros intérpretes podían ver lo bueno que era, pero para él era algo completamente natural, sin gran efectismo, y por lo tanto bastante imperceptible: la *mejor* clase de actuación que existe, pero que sirve de poco a la hora de ganar premios. También era muy listo, y como Robert Mitchum solía decir: «era el alma de la fiesta».

En una ocasión, estaba hablando de Perkins con Hitchcock y le dije al director que Tony me había contado que había sido él el que había traído la bolsa de maíz dulce para comérsela en la memorable escena de la interrogación con el detective privado Martin Balsam, y que según él, el propio Hitchcock, como siempre, le había apoyado en su decisión. «Sí», respondió Hitchcock, «y Balsam también. Les dije: 'Chicos, los dos tenéis mucho que hacer en esta escena. Bien, ¿por qué no os vais los dos a un rincón y practicáis?' Después de todo, hay ciertos límites. No puedes dirigir a buenos actores en una escena que debería quedar natural; con pausas y dudas y cosas así. No, los tipos como Tony y Balsam son suficientemente inteligentes, y uno lo deja en sus manos». Lo que quiere decir que la interacción entre los dos actores, totalmente real, aparentemente espontánea y absolutamente perfecta surgió de aquellos ensayos entre ellos dos, y que Hitchcock se limitó a rodarla desde los ángulos adecuados.

A las órdenes de Orson Welles, Perkins dio vida al perfecto Joseph K. (americanizando ligeramente el nombre) movido por la culpa en la versión que el director hizo de la angustiosa novela *El proceso* (*The Trial*), de Franz Kafka, rodada enteramente en Europa. Nunca fue mi película favorita de Welles, pero finalmente acabé apreciándola cuando Orson me hizo comprender que gran parte de ella estaba planteada como una comedia negra; y más tarde la vi con él en París, y él no paró de reírse en determinados momentos, dejando claras sus intenciones. «Tony y yo», recordaba Welles, «¡nos pasamos una buena parte del tiempo tirados por los suelos de la risa! Trabajar con él en una película era todo un regalo».

Perkins solía decir de Welles que no había mejor director con el que trabajar ni mejor amigo con el que pasar el tiempo (era algo que teníamos en común, porque yo había sido dirigido por Welles y era amigo suyo, y estaba de acuerdo con la afirmación). Tony tenía por el más alto orgullo de su carrera el haber protagonizado una película de Orson Welles (de nuevo, yo sentía algo parecido, siendo en mi caso la todavía sin estrenar *The Other Side of the Wind*). Solíamos hablar de Welles, intercambiando anécdotas y experiencias que habíamos tenido con él. Estuve con los dos en una ocasión a principios de los ochenta, y la compulsiva admiración que Perkins sentía por Welles era más que evidente. Y Orson lo trataba con gran cariño y con considerable intimidad y confianza. Tony y yo apenas pudimos saludarnos; después de eso nos separó la fiesta (la inauguración en una galería de una exposi-

ción de escultura de Oja Kodar, que se había convertido en compañera inseparable de Welles desde *The Trial*, por lo que Perkins era también amigo suyo). Aquella sería la última vez que vería a Tony o a Berry Berenson Perkins, la que por aquel entonces había sido su mujer durante aproximadamente una década.

Tony, hijo del actor de carácter Osgood Perkins (en cuyo recuerdo puso el mismo nombre a su primer hijo), apenas conoció a su padre, cuyo papel más recordado en la pantalla fue en *Scarface, el terror del hampa* (1932), de Howard Hawks, como el gángster que pierde a su chica ante el alter ego de Al Capone (interpretado por Paul Muni). El trabajo de Perkins, padre, es excepcional, y la película figura entre las mejores del género negro. En 1937, cuando su hijo tenía tan sólo cinco años, Osgood Perkins murió. Tony siguió los pasos de su padre, pero alcanzando un nivel de fama y éxito que lo eclipsaron en gran medida. En otras palabras, Perkins pertenecía a una familia de actores; llevaba el negocio del espectáculo en las venas, y estuvo trabajando hasta el final de su vida, cuando murió de sida en 1992.

Dejó dos hijos, Osgood y Elvis, con su hermosa madre Berry (de Berinthia) Berenson, hermana de la actriz Marisa Berenson, ambas nietas de la famosa diseñadora Elsa Chaparelli, e hijas del hermano del coleccionista e historiador de arte Bernard Berenson. Ella y Tony se casaron en 1973, después de que se rumorease durante años que él era homosexual. Berry y Tony eran prácticamente la pareja perfecta (los dos se adoraban mutuamente de manera evidente), y muy divertidos. Sus dos hijos (que eran muy pequeños cuando yo los conocí en los setenta) eran una fuente de orgullo y felicidad. Recuerdo haber estado con ellos varias veces en su apartamento de Manhattan cuando Tony estaba haciendo "Equus" en Broadway: solos los dos niños, Tony, Berry, Cybill Shepherd y yo. Cybill y yo los queríamos mucho a ambos. Berry era un precioso ángel rubio, una fotógrafa seria y con talento, una madre paciente y dedicada y una esposa compasiva y abnegada. Hizo una fotografía bastante inusual y evocadora de Cybill en una cena en Nueva York para la portada del álbum de jazz que Shepherd grabó junto a Stan Getz (*Mad About the Boy*).

Tony y yo nos conocimos durante el rodaje de *Trampa 22*, en Guaymas, México, a principios de 1969. Welles nos presentó entre una toma y otra de la película de Mike Nichols (Orson y yo acabábamos de empezar con nuestras maratonianas sesiones de entrevistas que llegarían a convertirse en el libro "This Is Orson Welles"). Apenas tuve tiempo de decirle a Tony lo mucho que me había gustado cuando lo había visto, aproximadamente un año antes, en una poco conocida pero apasionante película que había hecho con Tuesday Weld llamada *Un maravilloso veneno* (1968), uno de sus mejores trabajos como actor, a pesar de que la dirección y el guion no estuvieran a la altura del material ni de las dos soberbias estrellas. La primera oportunidad que tuvimos para hablar de verdad fue probablemente tres

años más tarde en una fiesta de Hollywood organizada por la agente Sue Mengers. Los dos primeros clientes de Sue después de que pasara de ser secretaria de un agente a agente habían sido Anthony Newley y Anthony Perkins. Yo fui el tercero. Poco después trabajaba prácticamente con todo el mundo, desde Barbra Streisand y Ryan O'Neal a Mike Nichols y Arthur Penn. Por lo tanto, Tony y yo teníamos también a Sue en común. Simplemente con Welles y Mengers como únicos temas de conversación podríamos pasarnos años hablando, y por lo tanto, cada vez que nos encontrábamos, a lo largo de los escasos pero maravillosos años que nos conocimos, siempre retomábamos la charla donde la habíamos dejado.

En el soleado porche de una fiesta vespertina en algún lugar de Los Ángeles, recuerdo estar sentado junto a él mientras me contaba con gran entusiasmo la trama del guion de misterio y asesinato que estaba escribiendo junto a Stephen Sondheim, que con el tiempo llegaría a ser *El fin de Sheila* (1973), en la que Tony no actuaba. Todos los personajes de la película estaban basados en gente que tanto él como yo conocíamos (gente de Hollywood, estrellas y cineastas de todas clases), y Tony me explicó detallada y animadamente quiénes eran los prototipos. La manera en que, con tono de complicidad, me contó todo aquello, fue divertida y maravillosamente carismática. Tony también amaba el cine. Era la tercera cosa que teníamos en común, y la cuarta era que *conocía* el cine, tenía una vasta cultura cinematográfica, y por lo tanto había varias alusiones a películas que ambos apreciábamos, a medida que Tony me explicaba a grandes rasgos el argumento de su guion.

Cuando nos volvimos a ver, en Nueva York, donde tuvimos mucho más tiempo para relajarnos y hablar con más tranquilidad, almorzar juntos y seguir hablando (una especie de lujo entre la gente del mundo del espectáculo en Nueva York o Los Ángeles), Tony y Berry le hacían a uno sentirse muy cómodo, le permitían ser cándido, no tener miedo de ser juzgado o incomprendido, o utilizado. Otro lujo más, en cualquier parte del mundo. Esa era su forma de ser individualmente. Juntos, era ya algo increíble.

La mayoría de las películas en que trabajó tras *Psicosis* y *The Trial* estaban por debajo del nivel de Hitchcock o de Welles, aunque ninguno de aquellos films posteriores dejaba de tener interés, y en algunos casos, un mérito considerable. Incluso colaboró con el maestro francés Claude Chabrol en dos películas: *Champaña para un asesino* (1967), y (junto a Orson) en *La década prodigiosa* (1971). No fueron precisamente las mejores obras de Chabrol, pero sí que resultaban intrigantes, y al fin y al cabo una oportunidad única de poder ver a Perkins y a Welles juntos. La adaptación, muy eficaz y plagada de estrellas, de la novela de Agataha Christie, *Asesinato en el Orient Express* (1974), de Sidney Lumet, fue probablemente el único éxito real que Tony disfrutó antes de las dos secuelas de *Psicosis* que hizo, en 1983 (*Psicosis II*), y en 1986 (*Psicosis III*), la segunda de las cuales dirigió él mismo. Inclu-

so hubo una *Psicosis 4: The Beginning* en 1990 para la televisión por cable. En el negocio del espectáculo es difícil escapar a tu éxito *primario* (quizá también lo sea en cualquier otro negocio). Perkins dirigió también *Lucky Stiff* en 1988, una extraña comedia negra sobre un chico que cae presa de una moderna familia de caníbales. El humor de Tony siempre fue bastante negro, plagado de ironía y de una habilidad para ver las cosas desde varios puntos de vista diferentes al mismo tiempo.

Cuatro años más tarde, Tony murió. Después de aquello, se habló algo del tema del sida, claro, ¿pero a quién le importaba? Había desaparecido. Escuché que Berry y los chicos estaban destrozados, naturalmente, y que incluso tuvieron que vivir durante bastante más de un año sabiendo a dónde iba a llegar la enfermedad de Tony. No supe mucho de todo aquello hasta nueve años después de que sucediera, cuando una catastrófica tragedia volvió a unirnos a Marisa Berenson, la hermana de Berry, y a mí. Nos habíamos conocido en los setenta; yo había asistido con Cybill a la boda de Marisa, y ella resultó ser tan encantadora como su hermana. Berry viajaba a bordo de uno de los aviones que se estrellaron contra el World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. Cuando escuché que la dulce Berry formaba parte de aquel horror, una de las primeras cosas que pensé fue que por fin volverían a reunirse ella y Tony. Marisa me dijo que ella pensaba lo mismo, en un vuelo en el que coincidimos una semana más tarde. Marisa estaba todavía en estado de *shock*, y lloró sobre mi hombro durante un rato. Me dijo que Berry y Tony lo habían pasado muy mal, y que Berry lo había cuidado personalmente hasta el final. Tony había muerto el 12 de septiembre. Exactamente nueve años después, Berry murió. Rezo porque efectivamente estén juntos de nuevo, y que estén observando a sus hijos, como recuerdo que lo hacían en su apartamento de Nueva York, treinta años atrás.

CAPÍTULO 20

FRANK SINATRA

Una de las primeras cosas que recordé cuando oí que Frank Sinatra había muerto fue su despedida en un concierto en el Royal Albert Hall en Londres, en una de las dos ocasiones en que lo vi actuar allí en los setenta y los ochenta: «Que sean ustedes felices y ricos, que sus hijos prosperen, que lleguen a los cien años», dijo, «y que la última voz que escuchen... ¡sea la mía!» Y aproximadamente unos cien británicos aplaudieron efusivamente, como si fuera cierto que la muerte resultaría menos dolorosa si fuera acompañada del sonido de la voz de Sinatra. Ciertamente, su voz había estado presente en todo el mundo en lo que los franceses llaman *les petites morts*: ¡cuántos besos ardientes, cuántos abrazos apasionados y epifanías habrían tenido lugar con Sinatra sonando de fondo! Sus canciones conformaban no sólo su propia autobiografía sino que también eran una especie de hitos para millones de personas en todo el mundo, desde principios de los cuarenta hasta hoy. Sin embargo, finalmente resultaría que el hombre que había acompañado a tanta gente, que había temido y recelado de la soledad (y por lo tanto, por extensión, de morir solo), nos había dejado tristemente, de manera dolorosa y sin la confortable compañía que tanto había anhelado. El cantante definitivo (la personificación de la masculinidad), que cortejó y se ganó el corazón de todas las bellezas del mundo, había terminado su vida, según su hija menor, en una relación que no le llenaba, una que, como decía el último manager de sus giras, soportaba porque pensaba que merecía un castigo. Su viejo amigo Jerry Lewis, que habló a menudo con Sinatra por teléfono durante los últimos años de su vida, estaba de acuerdo: «Pues sí, a Frank se le daba bastante bien lo de castigarse a sí mismo».

Los legendarios discos que publicó en 1953 y 1954, "Songs For You Lovers" y "Swing Easy", coincidieron casualmente con los inicios de mi vida amorosa como adolescente. En aquella época no nos dábamos cuenta de que, con aquellos melancólicos álbumes «conceptuales» (algo con lo que ya había experimentado en los cuarenta), había inventado el LP como forma de arte. En 1954, cuando Sinatra

ganó su Oscar por *De aquí a la eternidad*, muchos manifestamos más júbilo que con ningún otro premio concedido jamás por la Academia. Escuchándolo por la radio (la televisión no era todavía tan omnipresente), yo mismo pegué un salto de emoción, me resbalé con la alfombra y casi me rompo el cuello. Después de aquello (que ocurrió veinte años antes de que finalmente conociese a Sinatra), me aseguré de ver todas las películas en que apareciese, aunque la mayoría no fuesen demasiado buenas. Estaba el jovencísimo e inocente Sinatra de los tres musicales que Gene Kelly hizo al principio de su carrera: *Levando anclas* (1945), *Take Me Out to the Ball Game (*1949), y la mejor de todas, la maravillosa y alegre *Un día en Nueva York* (1949), dirigida por Kelly y Stanley Donen, en la que mejor se aprecia la naturaleza entrañable de Sinatra. Después vino el Sinatra más peligroso e impredecible de films como *De aquí a la eternidad* o *Suddenly* y *Siempre tú y yo* (ambas de 1954), o *La máscara del dolor* (1957); el Frankie romántico, mafioso y juerguista de *Ellos y ellas* o *El solterón y el amor* (ambas de 1955), *Alta sociedad* (1956) o *Pal Joey* (1957). Y lo más llamativo de todo, el dramático, sensible y complejo perdedor de su mejor trabajo en el cine, *El hombre del brazo de oro*, de Otto Preminger (1955), o de *Como un torrente* (1958), de Vincente Minelli, *Millonario de ilusiones* (1959), y *El mensajero del miedo* (1962), de John Frankenheimer.

De todas formas, la mayoría de la gente comparte estos recuerdos de Frank en todo el mundo. Sin embargo, lo que me vino a la mente cuando me enteré de su muerte fueron los escasos encuentros que tuve con él en persona entre mediados de los setenta y principios de los noventa, además de algunas cosas sobre Frank que había escuchado de otras personas que le habían conocido. Por ejemplo, de Barbara Ford (la hija de John Ford), cuyo padre había dirigido a la brillante y bellísima Ava Gardner en la que probablemente fuera su mejor interpretación, en *Mogambo* (1953), rodada en África durante la peor racha en la vida de Sinatra. Aunque estaba locamente enamorado de ella, y ella de él (se divorció de la madre de sus tres hijos para casarse con ella), su carrera había tocado fondo, después de una hemorragia en las cuerdas vocales, de que sus discos dejasen de venderse y de que sus contratos discográficos y cinematográficos fueran cancelados. Sinatra fue a África en muy baja forma para visitar a Ava. Ford se pasaba todo el rato dándole órdenes en broma: «Haz los espaguetis, Frank». Y lo hacía, bastante alegremente, según recordaba Barbara Ford. Ava Gardner, que por aquel entonces tenía mejor aspecto que nunca, llamó al directivo de Columbia Harry Cohn y le pidió que, como favor, le diera a Frank el papel de Maggio en la película que Fred Zinneman hizo de la novela de James Jones, *De aquí a la eternidad*. John Ford secundó la propuesta, y Sinatra obtuvo el papel, con un sueldo de 1.000 dólares semanales durante ocho semanas. Eso, poco después de haber sido una grandísima estrella de la música y el cine tan sólo cuatro años antes. Así es como funciona la fama en Estados Unidos.

Cuando Sinatra volvió de África para empezar *De aquí a la eternidad*, y Ava había terminado con el único papel de su carrera por el que obtuvo una candidatura al Oscar, el director de fotografía Robert Surtees y su esposa la acompañaron a Londres, donde abortó. Evidentemente, su fatídica decisión (nunca tuvo hijos) fue una especie de represalia por la incontenible tendencia de Frank a andar con otras mujeres. Sinatra no se enteró de aquello hasta que hubo sucedido, y se quedó destrozado. Se divorciaron (ella le dejó) un par de años más tarde, aunque al parecer siguieron guardando un buen recuerdo el uno del otro. Me encontré con Ava a mediados de los ochenta, y ella seguía hablando de él con gran cariño, al igual que la voz de Frank siempre se enternecía cada vez que pronunciaba el nombre de ella.

La primera vez que tuve algún contacto personal con Sinatra fue a través de un telegrama bastante desagradable que me envió. Por aquel entonces, Cybill Shepherd y yo vivíamos juntos, y yo acababa de producir (no muy bien, pero por aquella época no me daba cuenta) un disco con canciones de Cole Porter, y enviamos copias a varios intérpretes a los que ambos admirábamos, esperando que nos contestaran con alguna clase de comentario favorable que poder utilizar como promoción. Nos llegaron varios (de Fred Astaire, de Gene Kelly, de Orson Welles), y entonces llegó el telegrama de Frank:

> He escuchado el disco. Es increíble lo que algunos tipos son capaces de hacer por una chica. Que tengas mejor suerte la próxima vez.
>
> Sinatra

Pues bien, Cybill y yo intentamos engañarnos mutuamente diciendo que seguramente faltaba una coma después de aquel «increíble», y nos olvidamos del asunto. Finalmente, lo conocí en persona no mucho tiempo después (para ser exactos, el 9 de febrero de 1975), cuando presentó el homenaje a toda una carrera que el American Film Institute le dedicó a Orson Welles. Lo cierto es que hasta le di las gracias por su telegrama. Él parecía un poco sorprendido, pero cuando añadí que nos había parecido gracioso, sonrió algo tenso y dijo: «Sí, pensé que os haría gracia». Nunca volvimos a hablar de ello.

Aquel año, la gala de la AFI en honor a Welles (tan sólo era la tercera vez que hacían algo similar) no fue un evento demasiado popular en Hollywood, puesto que mucha gente pensaba que otros tendrían que haber recibido tal honor antes que Orson (se lo habían dado a él porque George Stevens, Jr. tuvo la encomiable idea de que el premio podría servir no sólo para conmemorar los logros del pasado, sino también para fomentar más obras en el futuro, especialmente con gente que no era precisamente amiga de los estudios, como Welles. No funcionó). Por lo tanto, la cena no estuvo tan repleta de estrellas como a todos nos habría gustado, y por lo

tanto la participación de Sinatra fue todavía más relevante. Por supuesto, Sinatra siempre había tenido un gran cariño por Welles (nacieron en el mismo año, 1915, con tan sólo siete meses de diferencia; Orson el 6 de mayo y Frank el 12 de diciembre), y Welles siempre hablaba muy amablemente del cantante. Sinatra había sido el primer inversor de la malograda e incompleta versión moderna del *Quijote* de Cervantes: en 1956 le dio a Welles 25.000 dólares para empezar el trabajo. Frank siempre apodó a Orson «Jake» (Welles siempre dijo que no sabía por qué, pero quizá sea porque «jake» es, en la jerga estadounidense, sinónimo de «bueno», «estupendo» o «magnífico», como en la frase «*everything's jake*» [«todo va bien»], y ciertamente, esa era la opinión que Sinatra tenía de Welles). Cualquiera que fuera la causa, Welles llamó al protagonista de su última película Jake (*The Other Side of the Wind*, que todavía no está montada), interpretado por John Huston; un legendario y viril director llamado Jake Hannaford: sin duda un velado homenaje a Sinatra. La noche de la celebración de la AFI, Frank cantó de manera bastante sentida una versión especial de "The Lady Is a Tramp", de Rodgers y Hart, rescrita para afirmar que Orson era «¡un campeón![1]»; una opinión que por aquel entonces resultaba bastante controvertida no sólo en Hollywood sino en todo el país. De todas formas, lo «controvertido» nunca molestó a Sinatra: en varias ocasiones había defendido causas impopulares, se había puesto de parte del perdedor. Su presencia aquella noche emocionó profundamente a Welles.

Se conocían desde los años treinta en Nueva York, cuando Sinatra trabajó primero con la banda de Harry James y después con la de Tommy Dorsey. Después de la falsa jubilación de Sinatra (1971-1973), cuando regresó con un disco (y un programa especial en televisión) titulado *Ol' Blue Eyes Is Back* (*El Viejo Ojos Azules ha vuelto*), Welles se había reído: «¡¿De dónde habrá salido eso de "Viejo Ojos Azules"?! ¡Nadie le había llamado así antes!» Siempre le habían llamado «Frankie» o «La Voz». «El Presidente del Consejo» vino después, gracias al disc-jockey neoyorquino William B. Williams. En los cuarenta, en el programa radiofónico Your Hit Parade, había sido «F. S. para L. S., Frank Sinatra para Lucky Strike, diciendo... "Put Your Dreams Away" (Olvídate de tus sueños)...» Después de la muerte de Humphrey Bogart en 1957, Sinatra acabó haciéndose con el título de «líder del Rat Pack» o «el Clan». Pero con lo del "Viejo Ojos Azules", Sinatra se había reinventado a sí mismo una vez más, como lo había hecho cuando pasó de ser el *crooner* casi femenino y niño de mamá de los cuarenta al principal juerguista del país en los cincuenta y los sesenta.

---

1 El título de la canción significa "La chica es una golfa", y en la versión adaptada, Sinatra sustituye "Tramp" (golfa) por "Champ" (campeón) (N. de la T.)

Aproximadamente un año después del homenaje a Welles, Cybill y yo fuimos invitados a sentarnos en la mesa de Sinatra en el Caesar's Palace, en Las Vegas, en el que actuaba. «El espectáculo empieza a medianoche», nos había dicho su secretaria, «pero Frank estará en el maratón televisivo de Jerry Lewis a las once y cuarto, por si queréis verlo». Aquello fue a principios de 1976, y Cybill y yo estábamos en nuestra suite, con los dos televisores encendidos mientras nos vestíamos para el segundo espectáculo de Sinatra. En aquella época, sólo había una persona capaz de atraer a los peces gordos a la ciudad, y esa persona era el viejo habitual del Caesar's, natural de Hoboken, Nueva Jersey.

Jerry Lewis, en directo desde el Sahara, en la misma calle, había estado animando a los telespectadores a que aportasen dinero a la campaña contra la distrofia muscular, y después de eso realizó una elaborada presentación de Sinatra, que salió, cantó una rápida canción acelerada, y entonces dijo al público que, sin que Jerry lo supiera, había traído consigo un amigo para que le ayudase. Señaló hacia la izquierda y la cámara se movió hasta mostrar a Dean Martin saliendo de detrás del escenario. Después de que el fenomenal equipo formado por Lewis y Martin se separase amargamente veinte años antes, los dos apenas se habían vuelto a ver, así que aquello fue todo un evento (ver capítulos de Lewis y Martin).

«Pensé que ya iba siendo hora», gritó Sinatra entre el tumulto del público del estudio, que se había levantado y estuvo aplaudiendo varios minutos mientras Jerry y Dean se abrazaban. Finalmente, cuando se miraron el uno al otro, Sinatra se situó entre ellos, resplandeciente, mientras pudo verse como Jerry decía (aunque no se escuchó por el ruido): «Serás cabrón...» Riéndose, Sinatra le entregó un micrófono a cada uno, y después de hablar brevemente entre ellos, Martin pareció indicarle a Frank que quería marcharse. Sinatra dio rápidamente un paso al frente y sacó de allí a Jerry con gran ceremonia para que Dean y él pudieran cantar una canción.

Fuera lo que fuera lo que Sinatra sintió, lo disfrutó de manera magnánima, casi paternal. Sin ningún afán de competición, dejó todo el protagonismo para Martin y se limitó a pasárselo bien. ¿Estaba acaso recordando cómo, en las primeras etapas de enorme popularidad de Lewis y Martin, entre 1948 y 1953, él había caído en desgracia? ¿Cuando aquellas colegialas que se mareaban al verle durante los años de la guerra dejaron de interesarse por él y había caído en el olvido? ¿Cuando pasó la moda de Sinatra (un fenómeno que veríamos repetirse con Elvis Presley y más tarde con los Beatles, siendo el caso de Frank el primero y el más ferviente)?

Pero claro, el final no había sido más que el principio. Llegó el Oscar, y con ello empezó su legendario retorno. De repente, se estrenaban todos los años dos o tres películas de Sinatra (la mayor cifra se alcanzó en 1955, con cinco), y los nuevos y aterciopelados discos temáticos que sacó con Capitol (antes de él, los LP no eran más que colecciones de *singles*), que no solamente revolucionaron la industria dis-

cográfica, sino que llegaron a ser la más notable y popular alternativa al *rock&roll* durante los cincuenta y los primeros sesenta. La mayor parte de aquellos álbumes, discos sentimentales, exquisitamente concebidos y realizados, llegarían a ser clásicos; desde las baladas de madrugada de "In the Wee Small Hours" (con dieciséis canciones, algo insólito) u "Only the Lonely", a animados divertimentos para ligar como "Fly With Me" o "Nice 'n' Easy". Todos estos discos de Capitol seguirían reeditándose y vendiéndose hasta su muerte; y seguirán haciéndolo hasta mucho después. A finales de los cincuenta, Dean Martin, que había empezado su carrera en solitario, se convirtió en uno de los habituales del Rat Pack de Sinatra, desempeñando siempre el papel del bromista, con un eslogan no oficial que recordaba la máxima favorita del difunto fundador Humphrey Bogart: «Me parece que el mundo entero lleva tres copas de menos, y ya va siendo hora de que pille el ritmo».

Cuando Frank Sinatra se retiró en 1971, nadie supo exactamente por qué lo hizo. Tenía sólo cincuenta y cinco años. Puede que se hubiera dado cuenta de que uno puede tener todo lo que siempre ha querido, incluida su propia discográfica (Reprise, desde 1961), y seguir siendo infeliz. Por otra parte, quizá estuviera simplemente intentando llamar la atención mientras se tomaba unos años de descanso. Sus últimas películas no habían sido demasiado buenas ni habían tenido demasiado éxito. De los diecisiete papeles que había interpretado en la década anterior, sólo tres o cuatro eran dignos de mención: aparte de la fascinante *El mensajero del miedo*, de John Frankenheimer y Richard Condon (película de la que Sinatra fue también productor), estaban también el definitivo vehículo de lucimiento (aunque quedó rápidamente desfasado) del Rat Pack, *La cuadrilla de los once* (1960), prosaicamente dirigida por Lewis Milestone; el inquietante *western* de Robert Aldrich *Cuatro tíos de Texas* (1963), y el efectivo film de la Segunda Guerra Mundial, *El coronel Von Ryan* (1965), de Mark Robson, en el que Sinatra resulta particularmente agradable interpretando al personaje que da título a la película. Aunque sus grabaciones para su discográfica Reprise fueran rentables y a menudo bastante arriesgadas (como "Watertown", una especie de ópera pop, o los discos de versiones de António Carlos Jobim), y ocasionalmente a la altura de los clásicos de los cincuenta (como "Moonlight Sinatra"), ninguno de ellos llegó a alcanzar el éxito del catálogo de Capitol. También es posible que Frank recordase que las salidas son a menudo las mejores partes de cualquier interpretación.

Sin embargo, en 1971, Sinatra parecía haber perdido cualquier interés en hacer cine, lo que no significa que no llevara a cabo algunas actuaciones notables: recuerdo especialmente su complejo retrato de un escritor fracasado en *Como un torrente*, de Minnelli (una excelente adaptación de una novela de James Jones), en la que Dean Martin también estaba soberbio, y Shirley MacLaine le rompía fácilmente a uno el corazón en el que quizá fuera su mejor trabajo. La película se convirtió ade-

más en una de las favoritas de los miembros de la *Nouvelle Vague* francesa, hasta el punto de que Jean-Luc Godard llegó a incluir una importante y compleja referencia a la película de Minelli en su genialmente ambigua obra *El desprecio* (1963), con Brigitte Bardot. En definitiva, *Como un torrente* probablemente sea la mejor película de Sinatra.

Sin embargo, en medio de aquella sucesión sin precedentes de homenajes, recuerdos y comentarios sobre Sinatra después de su muerte (de los cuales lo mejor fue la encantadora novela de Peter Hamill, "Why Sinatra Matters"), y aunque prácticamente casi todo el mundo mencionó, naturalmente, *De aquí a la eternidad*, nadie se acordó de *Como un torrente*, aunque su papel en la segunda fuera mucho más complejo y difícil, y esté mejor en él. Interpreta, de manera bastante convincente, a un escritor ocasional (claramente un alter ego de Jones), que regresa a su ciudad natal en Indiana tras la II Guerra Mundial, donde tiene que tratar con la convencional hipocresía de clase media de su hermano (Arthur Kennedy); se enamora de una maestra de escuela (Martha Hyer) que es capaz de explicar cómo son los artistas a sus alumnos pero no puede entender al artista que duerme con ella; tiene una aventura ocasional con una ex prostituta (MacLaine) y traba rápidamente amistad con un jugador alcohólico y vividor local (Martin, en la primera y mejor película de las muchas que haría junto a Frank).

Minnelli, que sabía que Sinatra era un cantante serio, que siempre grababa sus discos con una orquesta completa, que cantaba las canciones enteras de una vez y que necesitaba normalmente sólo una o dos tomas, fue lo bastante inteligente como para rodar cada una de las escenas importantes de *Como un torrente* en tomas únicas y continuadas. Los actores tenían que ser realmente buenos para poder trabajar de esa manera, y todos ellos lo eran. De hecho, Sinatra tiene el papel menos espectacular, pero tenía que trabajar cuidadosamente su peso central y su complejidad, o si no todo se vendría abajo. Hay pocas ocasiones en que a Sinatra se le haya visto más centrado y comprometido como en este caso con la inquietante y ambigua naturaleza del personaje al que interpreta. Su dominante presencia resulta siempre creíble, y conlleva una gravedad y una turbulencia interior que sólo una estrella del cine podría expresar con tanta naturalidad.

Sinatra estuvo igualmente devastador como el heroinómano de la innovadora *El hombre del brazo de oro*, que rompió con todas las reglas del Código Hays. Aunque hoy en día pueda resultar menos creíble debido a los falsos decorados de Chicago y a la exagerada actuación de Eleanor Parker, el trabajo de Sinatra es de una integridad memorable y el dolor que refleja sigue siendo patente. Al igual que sucede con su retrato a menudo ácido del cómico alcohólico Joe E. Lewis en *La máscara del dolor*, dirigida de manera demasiado respetuosa por Charles Vidor. Está perfecto como Joey en la por otra parte floja y blanda *Pal Joey*, en la que sin embargo es

insuperable su interpretación de "The Lady is a Tramp". Como fue su honesto y conmovedor trabajo como veterano de la guerra de Corea, al que una vez lavaron el cerebro, que vuelve a casa en *El mensajero del miedo*, o su moderno y antihéroe de Capra, tristemente venido a menos, en la ambigua *Millonario de ilusiones* (en la que, desgraciadamente, tanto la interpretación de Eddie Hodges y la canción "High Hopes" resultan intragables).

De todas formas, lo que Sinatra parecía tomarse siempre más en serio era la canción, tanto en directo como en sus discos. El detallado y fascinante libro que Will Friedwald escribió en 1995 sobre las grabaciones de Sinatra ("Sinatra! The Song is You"; subtitulado, más concretamente, "A Singer's Art" [El arte de un cantante]) nos revela extensamente lo involucrado que estaba Frank en todas las fases de la producción, sin importar quiénes fueran los productores o arreglistas. Aunque Friedwald señala los arreglos de Nelson Riddle como los mejores que Sinatra tuvo nunca (y dudo que nadie pueda tener demasiadas dudas al respecto), la calidad y el oficio fueron rasgos distintivos a lo largo de toda su carrera discográfica. El toque de atención personal es obvio, por ejemplo, en "Sinatra & Company", su último disco antes de su temporal retiro. En una cara aparecían unas cuantas canciones complicadas de Jobim, ejecutadas con gran hermosura; en la otra había varios temas nuevos y populares, ninguno de los cuáles llegaría a convertirse en un clásico pero todos interpretados de manera evocadora. Una de las piezas escogidas, "Lady Day", era un homenaje a Billy Holiday, de quien Sinatra había aprendido sin duda varias cosas de importancia no sólo en lo que respecta al fraseo, sino también sobre cómo «actuar» en una canción, y muestra lo más cerca posible que puede estar la canción popular de un aria operística italiana (la otra gran herencia musical de Sinatra), con una gran trascendencia emocional. Años más tarde, cuando le mencioné la relación con la ópera italiana, él asintió, halagado por el comentario. «Sí», dijo, «eso era lo que teníamos en mente».

Normalmente, Sinatra terminaba tres o cuatro, a veces cinco, canciones en una única sesión de grabación. Pero en "Lady Day", antes de estar satisfecho, cantó la canción varios días, en meses diferentes, con tres arreglos distintos. Junto al título de esta canción hay un asterisco, explicado más abajo en una nota al pie: «Producido por Frank Sinatra», un crédito que rara vez se arrogaba. El tema es el último corte de la cara B y representa también su despedida no oficial. Nos prepara para ello con la canción anterior, una fuerte y animada versión (de arreglos no demasiado atractivos) de "Leaving on a Jet Plane", que concluye con una melancólica frase improvisada:

> Don't know when I'll be back again–
> Oh, babe, I hate to go...

[No sé cuándo volveré;
Oh, nena, odio tener que marcharme...]

Más tarde, al final de "Lady Day", cuando la orquesta está tocando la melodía en el fondo de manera que da la impresión de que su voz esté navegando entre gigantescas olas en medio del océano (lo que en la ópera se conoce como *sono voce* [una voz]), Sinatra se despidió:

And then the evening comes,
And now she doesn't cry.
And it's too late to say–goodbye...
[Y entonces cae la noche,
Y ella ya no llora más.
Y es demasiado tarde para decir adiós...]

Por supuesto, tres años más tarde acabó regresando. Pero el programa especial de televisión *Ol' Blue Eyes is Back* fue un fracaso. Sinatra, actuando frente a un grupo de celebridades de Hollywood en un pequeño estudio, parecía incómodo y en baja forma. De todas formas, varios meses después de aquello, volvió una vez más con la calidad que se esperaba. Sinatra, en directo por la televisión nacional (del mismo modo que preparó la reunión de los otros dos artistas del entretenimiento más grandes de su generación), apareció en un cuadrilátero de boxeo en el Madison Square Garden y, ante veinte mil fans al borde del delirio, pidió una nueva oportunidad. A su manera, con una canción: aunque les había dicho que «se marchaba», «no podía decir adiós». Hacerlo sería sencillamente «engañarse a sí mismo...»

Let me try again!
[¡Dejadme intentarlo de nuevo!]

¿Quién podría negárselo? Desde "Nancy" a "All or Nothing at All" y "Polka, Dots, and Moonbeams", pasando por "The Wee Small Hours of the Morning", "All the Way" y "I've Got a Crush on You", "Nice 'n' Easy", "You Go to My Head", "New York, New York" y "My Way", todas estas canciones y temas de otros habían marcado de manera indeleble los días y las noches de su vida y de la nuestra.

Y así, tres años más después de aquello, en 1976, yo estaba sentado en su mesa con Cybill en Las Vegas. Fue para ambos la primera vez que lo veíamos cantar en directo, y fue especialmente memorable porque estábamos sentados (el uno frente al otro) con uno de nuestros hombros literalmente apoyado en la parte central del escenario. Además, no sólo nos presentó al público desde nuestros asientos, sino

que interpretó gran parte del espectáculo directamente para nosotros (especialmente para Cybill), e incluso matizó algunas de las canciones con la clase de actitud que pensó que nos gustaría, bromeando a menudo con las partes más cursis. Cuando llegó a la parte en que tenía que decir «my way» («a mi manera») por primera vez, en vez de ello dijo: «I did it... sideways!» («Lo hice... ¡de lado!») Estar tan cerca de él físicamente era literalmente abrumador (estaba directamente encima de nosotros), y la intensidad de los temas dramáticos fue impresionante. A pesar de la edad (tenía por aquel entonces sesenta y un años), Sinatra parecía haber recuperado con creces aquella especie de valiente vulnerabilidad que tenía de joven. Más que eso, había conseguido que su interpretación tuviera un considerable regusto añejo, con la clase y sofisticación de un auténtico músico clásico. Más tarde me diría que, para él, cada canción era una especie de obra teatral de un solo acto para un solo actor, y es que, además del expresivo genio de su fraseo y de aquella voz, era el más soberbio *actor* de canciones.

Después de aquello, pude ver a Sinatra en directo en cinco ocasiones más: dos en Londres, una en el Carnegie Hall de Nueva York y dos en el Universal Amphitheater de Los Ángeles. Cada una de ellas fue sutilmente distinta. Moduló su interpretación alterándola ligeramente para cada público, porque cada uno le afectaba de una manera diferente y cambió el orden de las canciones. En general, creo que donde mejor estuvo fue en Londres, pero lo menos que se pudo decir de él era que había estado sumamente carismático. Con el público de Los Ángeles estuvo más sentimental, allí saludó a la bandera estadounidense y cantó "The House I Live In" con un gran acompañamiento de cuerdas (había recibido un Oscar especial en 1946 por el cortometraje basado en aquel canto a la tolerancia, un ideal por el que luchó arduamente a lo largo de su carrera). Después de uno de aquellos espectáculos, a mediados de los ochenta, cuando yo acababa de tener un éxito con la película *Máscara*, me felicitó por ello, diciendo con una ligera sonrisa de admiración: «Mira quién ha vuelto de entre los muertos».

Cuando tuvo lugar el concierto del Carnegie Hall, en 1980, yo había estado rodando T*odos rieron* y llegué con Dorothy Stratten en la mitad de la primera canción, "The Lady Is a Tramp". Tuvimos la mala suerte de llegar justo en el momento en que cantaba «She loves the theater and never comes late» («A ella le encanta le teatro y nunca llega tarde»), por lo que Frank, por supuesto, nos señaló directamente mientras atravesábamos el pasillo central.

A principios de los ochenta, Sinatra y yo estuvimos a punto de hacer una película juntos. Se trataba de un melodrama situado en Las Vegas llamado *Paradise Road* (vagamente basado en una novela de David Scott Milton), que yo había imaginado protagonizada por él, James Stewart, Lee Marvin, Charles Aznavour, Dean Martin y Jerry Lewis, todos ellos en papeles de jugadores empedernidos. Aunque Sinatra

había reunido brevemente a Dean y a Jerry aquella noche en el maratón televisivo, lo cierto era que no se había restablecido el vínculo que tenían entre ellos. Así que cuando le sugerí a Frank que, en la película, ellos interpretasen a dos tipos que estaban en el mismo grupo pero que sólo se hablaban por medio de intermediarios durante toda la película, pensó que era divertido pero nada fácil de lograr. Sin embargo, dijo que él intentaría conseguir a Dean, y que yo debía intentar conseguir a Jerry, que era amigo mío desde hacía muchos años (ver capítulo de Lewis). Una tarde, Frank me llamó, excitado. «He hablado con Dean», dijo. «¡Lo hará!» Yo estaba sorprendido y entusiasmado. «Sí», dijo Frank, «le pregunté si no le molestaba lo de Jerry, ¿y sabes lo que dijo Dean? Dijo: "Bah, ¡A quién coño le importa!"» Sinatra se rió con deleite. Jerry también estuvo de acuerdo, pero, como suele pasar, la gente de negocios y los intermediarios se metieron por medio y al final, lamentablemente, la cosa no salió.

En 1981 fui a la casa de Sinatra en Palm Springs para hablar con él sobre este proyecto y ponerle la película que yo había filmado con Audrey Hepburn, *Todos rieron* (Durante el rodaje en Manhattan, Sinatra nos invitó una noche a Audrey, a mí y a unos cuantos más a cenar. Reagan era candidato a la presidencia, y cuando yo dije que no le iba a votar, no olvidaré nunca cómo, con paciencia y una extraña inocencia, me dijo: «¿Por qué, Peter?») Me dio permiso para utilizar en la banda sonora de *Todos rieron* cuatro canciones de su último disco, "Trilogy" (del que me había enviado una de las primeras copias, autografiado como «Francis»), incluyendo su versión de *They All Laughed*[2], de los Gershwin, además de su último *single* del *top-ten*, "Theme from *New York, New York*", arreglándolo de manera que pudiéramos quedarnos con todos los derechos conocidos de publicación e interpretación de las cuatro canciones a perpetuidad por la insólita cifra de 5.000 $ en total. Lo normal habría sido que cada una de ellas hubiera costado diez veces aquella suma, así que supongo que también debió convencer al compositor para que diera su brazo a torcer, para que me cediera todo aquello casi gratis. Fue un gesto encantador y conmovedor; impulsado, creo, por la tragedia del asesinato de Dorothy.

Había invitado a algunos amigos de Palm Springs a cenar, y después de eso proyectamos la película, que tarda un rato en dejar claro qué clase de film es. Pero en un momento dado, Frank gritó: «¡Es una comedia romántica!» y todos se lo tomaron con más calma. Más tarde, nos puso una copia recién terminada de su nuevo álbum (y penúltimo en solitario), "She Shot Me Down". Se trataba de una colección de canciones de *saloon* inusualmente complejas, en el mismo tono melancólico de "In the Wee Small Hours" y la soledad que refleja, algo en lo que es un verdadero

2 Es también el título original de la película (N. de la T.)

maestro. Antes de cada tema, Frank nos decía (como en todos sus conciertos) quiénes eran los compositores y los arreglistas. Y resultaba extrañamente conmovedor ver, después de todas aquellas décadas de grabaciones e interpretaciones, lo vulnerable y entusiasmado que seguía pareciendo cada vez que ponía un nuevo trabajo suyo para que lo escuchasen otros. Al menos dos de las canciones de aquella personal colección suya llegaron a ser clásicos de Sinatra para mí: "I Loved Her" y "Monday Morning Quarterback".

El día siguiente era domingo, y yo fui a verle por la mañana para hablar de nuestra propuesta de película. Nos sentamos el uno frente al otro en una mesa de póquer en su despacho, y él parecía tan entusiasmado con el proyecto como yo. En un momento dado, hablando de regresar con intensidad después de una mala racha, nos echamos los dos exactamente en el mismo instante hacia delante con gran felicidad. Ambos nos dimos cuenta y sonreímos. Durante la conversación le pregunté quién era su compositor favorito, a lo que respondió: «Mozart». Después de un rato, su mujer, Barbara, entró en la habitación y, situándose detrás de mí, hizo un gesto a Frank. Él asintió, y entonces me preguntó: «¿Eres católico?» Le contesté que no pertenecía a ningún grupo religioso. Él dijo: «Vamos a ir a misa... ¿Quieres venir?» Dije que sí, y él sonrió y, al levantarse, dijo: «Claro, qué demonios... Sólo es una hora».

Poco después, los tres nos metimos en su coche familiar. Frank llevaba corbata y una chaqueta deportiva de *tweed*. Él condujo hasta la iglesia de aspecto ultramoderno, que había sido dedicada a su difunta madre, Dolly Sinatra, que había muerto no muchos años atrás en un accidente de avión, cuando se dirigía a un estreno de su hijo en Las Vegas. La misa duró efectivamente cerca de una hora, y tanto el señor como la señora Sinatra se comieron la hostia al final. Después, fuimos hasta sus establos, donde Barbara Sinatra cabalgó en su caballo de paso de Tennessee por el corral mientras Frank y yo charlábamos. Al escuchar que yo sabía montar, me invitó a que me uniese a ella, pero me pareció que él se sintió bastante aliviado cuando yo, amablemente, rechacé la oferta.

Cuando mencioné su legendaria repulsión a hacer más de una toma por escena de una película, él me dijo rápidamente que por mí haría sin duda más. Sin embargo, cuando yo dije que entendía su deseo de no desgastar las cosas, él respondió: «Sí, si no, sería como cantar la misma canción dos o tres veces para el mismo público». Sinatra solía ir a las grabaciones, dejar que los músicos ensayasen los arreglos, cantaba entonces la canción de una vez, hacía luego a lo mejor una toma más del tema entero, y eso era todo. Rodar una escena de una película una y otra vez (y desde varios ángulos de cámara) era algo que le resultaba odioso, y por lo tanto no sorprende el hecho de que dos de sus mejores interpretaciones en el cine fueran a las órdenes de directores que a menudo solían rodar una escena entera en una sola

toma continua, sin ninguna cobertura adicional: Preminger en *El hombre del brazo de oro*, y Minnelli en *Como un torrente*. Hablando de Minnelli en cierta ocasión, Sinatra me contó en un tono cariñoso y divertido cómo una vez, Vincente (que era famoso por ser muy artístico pero también algo soñador y abstraído) había llegado al lugar de rodaje y se había molestado mucho por el sitio en donde habían colocado una enorme noria: quería que la moviesen unos metros. Frank sugirió en voz baja que en lugar de ello moviese simplemente la cámara y a Minnelli le había parecido una solución maravillosa. Mientras contaba la historia, Sinatra sonreía gratamente.

Al día siguiente hablamos sobre quién podría interpretar a su chica en *Paradise Road*. Se trataba de una mujer que llegaba a Las Vegas en su busca, algo que, al verla, preocupa mucho al personaje de Sinatra, que trata de evitarla a partir de entonces. Al final resulta que los dos habían estado muy enamorados unos veinte años atrás; ella le había dejado y le había roto el corazón, y él todavía seguía cargando con aquella cruz en silencio. Así que mientras hablábamos sobre quién podría interpretarla, yo dije, con la típica inconsciencia de director: «¿Qué te parecería Ava?» Hubo una ligera pausa, durante la cual Frank me miró; estaba tranquilo, pero había en su mirada una tristeza tácita y un respeto por el hecho de que me hubiera atrevido a decir algo así. Entonces dijo, calladamente: «Demasiado cercano, chico». Rápidamente, yo dije: «¿Y qué tal Sophia?» Él ya había hecho una película con Sophia Loren, pero no habían tenido ninguna aventura. Se relajó. «Sophia está bien», dijo.

A menudo, cuando no estaba cantando o actuando, Sinatra parecía sorprendentemente perdido. Cuando él y Dean Martin bromeaban, nunca era tan rápido ni se sentía tan cómodo como algunos otros miembros del Rat Pack. No se le daba demasiado bien la improvisación, pero sí que le encantaba reírse con ella. Una de las cosas que más recuerdo es aquella mirada, a menudo tranquila pero algo triste. Un par de semanas antes de su muerte, hice un par de escenas como actor junto a Mia Farrow (la penúltima esposa de Frank), y claro, hablamos de Sinatra. Ella me contó que durante la última enfermedad de éste, había hablado con él o con alguna de sus dos hijas casi cada día. Habían estado casados durante un breve período a finales de los sesenta, siendo la diferencia de edad de treinta años, lo que, según Mia, tenía sus desventajas. «Frank me hablaba del tiempo que había pasado con Tommy Dorsey», me contó, «y yo le decía: '¿*Quién es* Tommy?'» Hizo un gesto con la cabeza. «Y él era de lo más paciente y dulce, y me explicaba quién era Tommy Dorsey y todo lo demás». Y esa es también una de las características que yo mismo recuerdo de él también, una bondad imperturbable.

Lo cierto es que nunca tuve ocasión de ver a Sinatra enfadado, aunque en cierta ocasión, en una cena, se le escapó un pequeño comentario de irritación para con Barbara, porque no estaban sirviendo la comida apropiadamente o algo por el esti-

lo, y en sus conciertos, en un par de ocasiones, pude apreciar un tono algo amargo y desagradable en los comentarios que hacía sobre la prensa o la gente que no le gustaba. Como Lauren Bacall me dijo un par de años después de la muerte de Sinatra, tenía indudablemente una personalidad a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Ella decía que se lo pasaba «en grande» en los buenos momentos con Frank, pero que podía volverse «frío como el hielo». Admitió que «daba un poco de miedo ser víctima de esa actitud». En 2003 se publicó un conciso estudio sobre Sinatra que lo confirmaba: "Mr. S.: My Life With Frank Sinatra", de George Jacobs, un joven negro de Nueva Orleans que fue la mano derecha de Frank entre 1954 y 1968, después de lo cuál éste cortó todo contacto con él y no lo volvió a ver. Es un libro muy fácil de leer y nada pretencioso (está escrito en colaboración con William Stadiem), es probablemente la biografía más polifacética de Sinatra que se haya publicado, y corrobora lo que Bacall había descrito como «esa puta personalidad de mercurio», con sus subidas y bajadas.

Por supuesto, Bacall había conocido a Sinatra desde muchos años atrás, como amigo suyo y de Bogart, miembro fundador del Rat Pack original de Holmby Hills, que no tenía nada que ver con el Rat Pack posterior de Sinatra, y de cuyo nombre se apropiaron tras la muerte de Bogart (ver capítulo de Bogart). Durante un tiempo, Sinatra también se apropió de Bacall. Bogie había sido el líder del Rat Pack, y Frank recibió, sarcásticamente, el apodo de Rata Encargada de la Publicidad (por su conocida antipatía por la prensa). Según ella, Sinatra «admiraba a Bogie», y era incapaz de entender como una persona podía combinar tales muestras de talento e inteligencia con una dedicada vida familiar, sin tontear con otras mujeres, y aún así «seguir siendo divertido». Bacall me contó que, menos de cinco meses después de la muerte de Bogart, Sinatra la había llamado y había empezado inmediatamente a enumerar lo que iban a hacer cada noche de la semana siguiente, empezando con un combate del campeonato de boxeo. Ella recordaba cómo, por aquel entonces, todavía de luto, le alegró que alguien se hiciera cargo de ella y planeara su tiempo libre. Y como eran tan «buenos amigos», además de la diversión, Frank se sentía responsable de ella. Ella añadió que, por aquella época, Sinatra no era «nada feo». La relación no pasó a ser romántica, sin embargo, hasta pasado un tiempo, después de un crucero en yate para celebrar el Día de la Independencia hasta la Isla de Balboa, a pesar de que Frank se había emborrachado y se había puesto a insultar a un camarero, lo que, según explicaba Bacall encogiéndose de hombros, era normal en ese tipo de situaciones.

Ella relataba cómo, a pesar del dolor, «quería seguir con su vida», y Sinatra le resultó de gran ayuda, no sólo por ser tan «atento, preocupado y cariñoso», sino también por lo encantador que fue con sus dos hijos. Les traía regalos, a pesar de que en él resultase algo raro y no pareciera demasiado cómodo en el papel. Su separa-

ción fue algo desagradable, una Nochevieja en la casa de él en Palm Springs. Frank le había pedido que fuera unos días antes que él para hacer compras, enviándole una lista. A ella le hizo gracia «jugar a las mamás». Cuando Frank llegó, cenaron con unos amigos en un popular restaurante, y él estuvo de lo más adulador y amable. Sin embargo, un par de días más tarde se portó «como un loco». Celebraron una fiesta de Nochevieja, decía Bacall, y Sinatra se emborrachó y se puso desagradable, haciéndola llorar. Al día siguiente ella apenas le dirigió la palabra, él la llevó a su casa y no tuvieron noticias el uno del otro en dos semanas.

Inesperadamente, la llamó cuando ambos estaban en Nueva York, y le preguntó si podrían quedar. Ella accedió de mala gana, pues no quería que se repitiese la humillación de Nochevieja. De todas formas, él estuvo de lo más dulce, y poco después, de vuelta en Los Ángeles, la volvió a llamar para pedirle que se casara con él. «¡De locos!», exclamó Bacall. Sinatra no sólo estuvo encantador, parecía además completamente sincero, y sin pensárselo demasiado, ella dijo que sí. Salieron a celebrarlo y se encontraron con el agente Swifty Lazar. Sinatra le dio la buena noticia, y poco después se marchó a Florida. Durante su ausencia, Lazar llevó a Bacall a un estreno teatral de Los Ángeles en el que, sin saberlo ella, éste le contó el chisme a la columnista del corazón Louella Parsons. A la mañana siguiente, estaba en la primera página de "Los Angeles Examiner". Bacall estaba horrorizada. Se dio cuenta de cómo habrían podido enterarse e insistió en que Lazar le dijese a Sinatra lo que había hecho. Lazar llamó riéndose, según contaba Bacall, todavía irritada por la arrogante actitud del agente. Poco antes de terminar el día siguiente, Sinatra la llamó a ella y se quejó de que había tenido que pasarse el día entero encerrado en su habitación de hotel por todo el jaleo que armaba la prensa. Ella dijo que no le había dicho ni una palabra a nadie. Él le contestó que quizá sería mejor dejar que la cosa se enfriase, y no verse durante un tiempo. Nunca volvieron a hablarse. Unos años más tarde, cuando se encontró a Sinatra en un evento en Palm Springs, él la miró como si fuera «una pared».

El estrellato del que Sinatra disfrutaba supone un considerable agravante de la megalomanía (todo el mundo está pendiente de ti todo el rato, y tú mismo te conviertes en el producto de lo que haces profesionalmente), y resulta muy difícil mantener el equilibrio. Finalmente, llegué a entender en cierto modo por qué le resultaba tan complicado terminar sus noches, por qué se quedaba siempre despierto hasta tan tarde, sobre todo después de sus actuaciones. El problema era aquella extraordinaria compenetración que tenía con el público. ¿Cómo se baja uno de algo así? Era, al fin y al cabo, un artista de la interpretación; no podía sentirse realizado creando, componiendo canciones, guiones o libros para sí mismo, y por lo tanto quizá le quedaba un cierto vacío en sus logros, sin importar lo entregado que estuviera el público. Relacionado con esto, estaba el hecho de que le encantase pintar.

Eso le pertenecía sólo a él. Curiosamente, yo no podía dejar de pensar que, encima de todo aquel vacío solitario, la pérdida de Ava Gardner fue algo que nunca superó del todo, que «la chica que se escapó», que le había roto el corazón estuvo de alguna forma siempre presente, que incluso en la posterior cima de su carrera, tuviera quizá la sensación de que lo que más había deseado le había sido negado.

Su último manager en las giras, Tony Oppedisano, confirmó en cierto sentido (al igual que lo hizo Tina Sinatra en la popular y conmovedora biografía que escribió sobre su padre, "My Father's Daughter"), que su matrimonio con Barbara no era feliz. Con el tiempo, dejó de haber comunicación entre ellos, ni compañía. Cuando la enfermedad que acabaría con su vida empeoró, ella le dejaba solo por las noches para salir a cenar con amigos. Fue en una de esas noches cuando tuvo el ataque fatal. Barbara llegó a tiempo al hospital, pero no dejó que los hijos de él se enterasen de la crisis. No estuvieron allí al final, como a él le hubiera gustado. Tony O. (como Sinatra y otros amigos solían llamarlo) me dijo que Frank nunca pudo perdonarse a sí mismo por lo que pensaba que les había hecho a sus hijos al abandonar a su primera esposa, Nancy, con quien siguió estando en contacto hasta el final de su vida. Tony le preguntaba si no se daba cuenta de que sus hijos se habían olvidado de eso hacía mucho tiempo, al igual que la propia Nancy, pero Frank no podía perdonarse a sí mismo, y la tristeza que sintió durante sus últimos años fue su castigo. Así era como se sentía, según Tony, atrapado en su propia casa.

Una noche, Frank le pidió a Tony que le llevase a casa de Nancy, pero no conseguía reunir el valor suficiente para entrar. Se asustó, y le dijo a Tony que le llevase de vuelta a casa antes de que llegase Barbara. El libro de Tina cuenta lo mucho que ella se había enfadado por aquello, y que como su padre no parecía capaz de enfrentarse a Barbara, ella no le dirigió la palabra aproximadamente durante el último año de su vida. Por supuesto, esto es algo de lo que se arrepentiría más tarde. La brecha que había entre la última mujer de Sinatra y sus hijos nunca pudo ser reparada, como deja claro el libro de Tina. Barbara no ha respondido nunca a esto. Sigue siendo la última señora de Frank Sinatra.

Durante los últimos años de Frank, según me contó Tony O., Jerry Lewis solía llamarle al menos una vez a la semana «sin importar en qué parte del mundo estuviera». A veces, Sinatra estaba tan débil físicamente que le suponía un esfuerzo considerable ponerse al aparato, pero siempre lo hacía. Le pedía a Tony que le dijera a Jerry que esperase, y entonces reunía «todas las fuerzas que le quedaban» y finalmente conseguía responder como si todo estuviera tan bien como siempre: «¡¿Qué tal, judío?!» Hablaban, Frank se reía, y entonces colgaba, agotado y tenía que dormir una hora. En una ocasión, bromeando, Lewis le mandó a Frank una nota con un cheque adjunto. En ella había escrito que se había acordado de ellos y que quería que Sinatra «se comprase algo especial» para Barbara y para él. El cheque era por

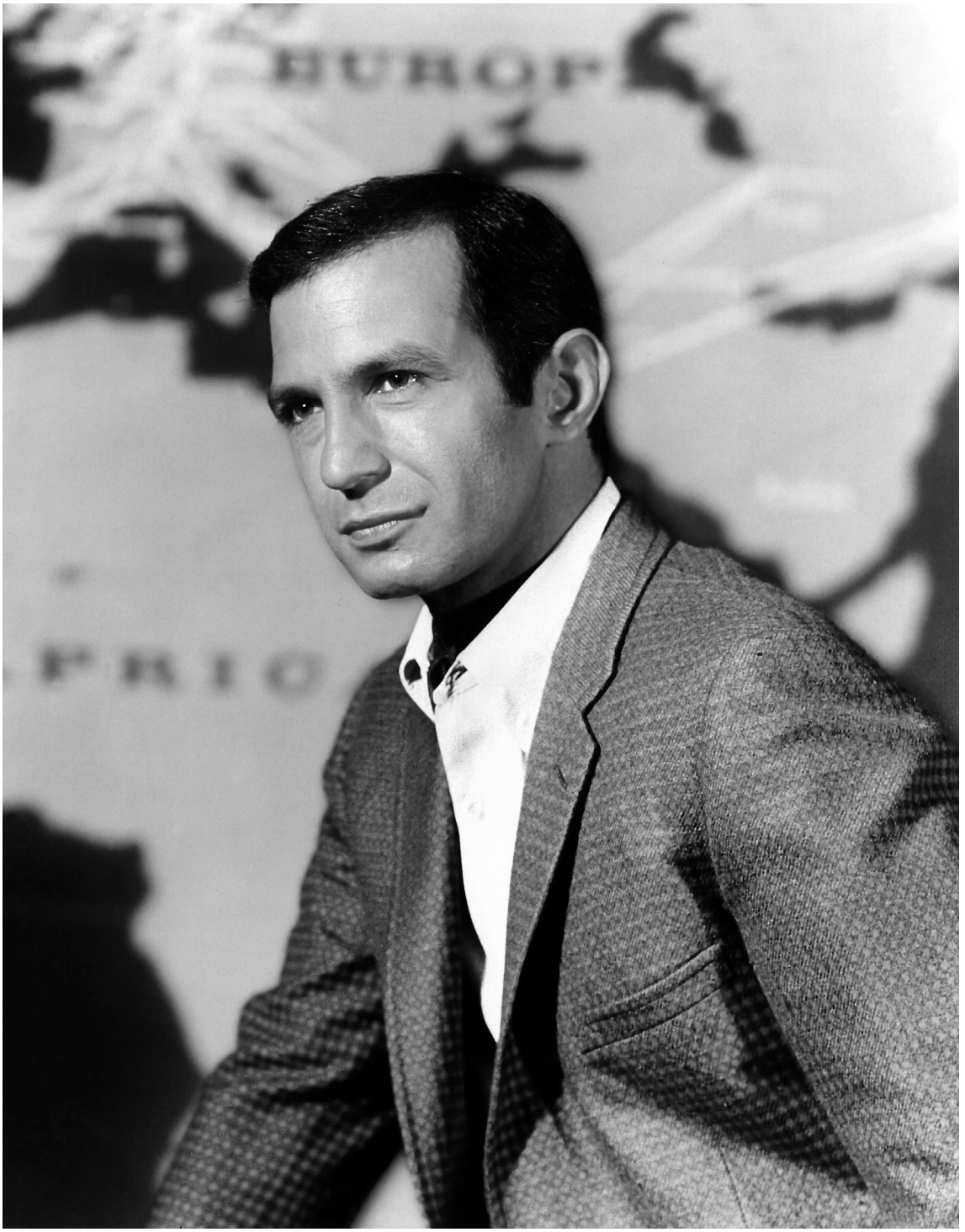
valor de 25,50 dólares. Frank se meó de risa. Según Tony, la señora Sinatra quería que Frank avalase el cheque para poder ir a cobrarlo, pero en vez de ello, él lo enmarcó.

En nuestra última conversación, alrededor de 1991, le dije a Frank que estaba pensando hacer un melodrama en el que aparecerían varios fantasmas, y que quería que él interpretase a uno de ellos. Él dijo «podría hacerlo». Claro que podía. ¿No era aquél un aspecto de la forma en que se había comportado con casi todo el mundo? Tan sólo una pequeña parte del mundo lo había conocido realmente, había hablado con él, se había sentado con él; frente a los incontables millones de personas para los que no era más que una sombra en la pantalla, una imagen espectral en la televisión, una voz en el aire. Y probablemente sea todo eso para siempre, pero sobre todo esa voz, la más sincera y desnuda en su romántica vulnerabilidad; más que la de ningún otro cantante popular del siglo XX. Sin duda, todos los públicos que lo hayan visto en directo y de los que yo formé parte estarán de acuerdo. Recuerdo las expresiones de júbilo cuando cambió la letra de Bruce Johnson del popular éxito de Barry Manilow, "I Write the Songs", dándole su propio toque, muy falto de modestia pero que no dejaba de ser un acertado resumen de lo que había significado para los amantes de seis décadas:

> I sing the songs
> That make the whole world sing...
> I am music, and I sing the songs.
> [Yo canto las canciones
> Que hacen cantar al mundo entero...
> Yo soy música, y yo canto las canciones].

Una de las cosas que más me conmovieron durante la primera reacción del mundo ante su muerte el 14 de mayo de 1998 fue cuando el Empire State Building, un símbolo no oficial de la ciudad de «New York, New York», tiñó de azul sus luces en la noche de su fallecimiento: fue un homenaje particularmente significativo de la ciudad al Sinatra de los setenta, el último de una carrera que había empezado como La Voz de los cuarenta. Aquello me conmovió tanto como cuando me enteré de que todas las luces de Las Vegas Strip[3] se habían apagado durante un minuto la noche que el amigo de Frank, Dean Martin, había muerto. Ambos fueron gestos más poderosos que izar cualquier bandera a media asta (tanto en el sector público como en el privado). Ambos suponían una silenciosa reverencia para expresar que alguien a quien siempre recordaremos gratamente nos ha dejado.

3 Avenida de Las Vegas en la que se encuentran los principales casinos y locales (N. de la T.)


EUROP

CAPÍTULO 21

BEN GAZARA

La primera crítica que escribí, o que fue publicada, trataba sobre el tremendo éxito off-Broadway que Calder Willingham había tenido con "End as a Man" (basada en su propia novela), con un magnífico reparto del Actors Studio encabezado por un recién llegado que era claramente una nueva estrella, Ben Gazzara. Hablé de él con entusiasmo en la primera columna que escribí para el periódico de la escuela ("Collegiate Journal", 1953); tenía catorce años. Todos los que escribieron una crítica aquel año hablaron de Benny con el mismo entusiasmo. De hecho, prácticamente de la noche a la mañana, Gazzara se convirtió en un nombre bien establecido en Broadway. El montaje del director Jack Garfein, que contaba con otros primerizos de la talla de George Peppard, Pat Hingle, George Kennedy y Arthur Storch, se trasladó pronto a una sala de Broadway. Gazzara resultaba de lo más estimulante en el papel de un malvado y algo psicótico niño rico, que abusa de sus compañeros en una academia militar del sur. También era, según decía todo el mundo, el actor más sexy e hipnótico que nadie había visto en Broadway y off-Broadway desde Marlon Brando en "Un tranvía llamado" deseo unas seis temporadas antes. Mientras Brando era genial de una forma pasiva, Gazzara lo era de manera agresiva. Y divertido. Benny, interpretando a un pérfido sádico llamado Jocko de Paris, arrancó varias carcajadas, fruto exclusivamente de su sorprendente carisma sobre el escenario, y del ingenio que había detrás, y de un consumado control tanto de sí mismo como del público.

En los años siguientes, tuve la suerte de poder ver a Gazzara en Broadway tres veces más: como Brick en el montaje original que Elia Kazan hizo de la triunfal "La gata sobre el tejado de cinc", de Tennessee Williams; como el drogadicto del drama popular y aclamado por la crítica de Michael V. Gazzo, "A Hatful of Rain"; como el poeta-vagabundo en la siguiente y floja obra de Gazzo, "The Night Circus", coprotagonizada por la segunda mujer de Gazzara, la esbelta y hermosa Janice Rule. Su trabajo en las dos primeras, junto al de "End as a Man", se cuentan entre

las mejores interpretaciones que he visto en el teatro. Paralizante no sería una palabra inapropiada para hablar de Benny. Durante el primer acto de "La gata...", Gazzara debía echarse a un lado, apoyándose en una muleta (porque Brick tenía una pierna rota), mirando por la ventana y tomándose una copa. Su mujer, Maggie, interpretada por Barbara Bel Geddes, se sienta sobre la cama y después se da una vuelta por la habitación, prácticamente sin dejar de hablar. Las frases de Gazzara son básicamente: «Es cierto, Maggie», o «Sí, es cierto, Maggie», o «Ajá». El resto del tiempo se lo pasaba mirando el paisaje sureño por aquella ventana (imaginaria), en silencio. Sin embargo, el público apenas podía apartar la vista de Ben (yo no era ninguna excepción). Ejercía una atracción sorprendentemente magnética, y se intuía el peligro en su silencio casi total y en su falta de movimiento. Y sus respuestas suaves, desinteresadas o irónicas siguen siendo lo más notable en un montaje muy efectivo por parte de Kazan de una de las mejores obras de Tennessee. Benny se metió la obra en el bolsillo con una calma absoluta y con una especie de violenta quietud.

Sin embargo, no le contrataron para la película. Paul Newman hizo el papel de Brick, y Elizabeth Taylor el de Maggie en una lujosa producción en Metrocolor rescrita por Richard Brooks y que no se acercaba al original de Broadway en modo alguno, ni de lejos. Tampoco contaron con Gazzara para repetir su interpretación, igualmente fascinante y soberbia, del drogadicto que lucha por rehacer su vida en la versión cinematográfica de "A Hatful of Rain", *Un sombrero lleno de lluvia*. El papel fue para Don Murray, en la versión de Fred Zinnemann, bastante fiel pero con un reparto irregular. Aparte de la evidente popularidad que tenía Newman como estrella del cine (Murray, por otra parte, tenía bastante poca), ¿es posible que el aspecto étnico de Gazzara fuera un obstáculo? Tanto Newman como Murray eran de piel clara, ojos azules, angloirlandeses, carecían de la presencia amenazante de Gazzara, más mediterráneo. A causa de sus compromisos en Broadway, no pudo aceptar la oferta de Kazan para interpretar al protagonista masculino (un italiano) del guion original de Tennessee Williams, *Baby Doll*, así que Kazan escogió a Eli Wallach en su lugar. Gazzara no llegó a aparecer en la pantalla hasta que el productor Sam Spiegel contrató al equipo técnico y artístico entero de "End as a Man", incluyendo al director (que trabajaba por primera vez en el cine) Gerfein, filmó la obra y la estrenó con el título de *The Strange One* ("el extraño"), un título decididamente peor que el original[1]. Ben estuvo tan genial como siempre en el papel, pero Spiegel boicoteó la película a causa de una riña con Garfein, que había sido bastante maleducado con él durante el rodaje. La película cosechó grandes crí-

1 El título original significa «terminar como hombre» (N. de la T.)

ticas, pero no tuvo ninguna publicidad, los anuncios no fueron adecuados, y la distribución inapropiada. Mi última columna en el periódico de la escuela (cuatro años después de haber empezado con "End as a Man") fue una crítica de la versión cinematográfica de 1957. Alabé a Gazzara con la misma pasión, pero había tardado cuatro años en llegar a la pantalla, principalmente por su dedicación al teatro, que ha seguido siendo siempre el primer y más grande amor de Benny en lo que se refiere a la interpretación.

La primera vez que Gazzara apareció en una película de éxito fue con el clásico de Otto Preminger *Anatomía de un asesinato* (1959), uno de los mejores films estadounidenses de todos los tiempos. Ben interpretaba un papel muy ambiguo, de gran repercusión y de reprimida violencia. Allí estaban las últimas estrellas de Broadway, Ben Gazzara y George C. Scott (en su segunda película), junto a leyendas de Hollywood de la talla de James Stewart y Eve Arden, rodando en un pequeño pueblo del Medio Oeste en el que tuvo lugar la auténtica historia (que sirvió de base al *best-seller* de Robert Travers). La banda sonora es una de las dos compuestas por el inmortal Duke Ellington (que aparece brevemente), y sigue resultando extraordinariamente fresca y moderna casi medio siglo después. Con la película pasa lo mismo, y Gazzara ofrece una de sus mejores y más carismáticas interpretaciones. Benny me contó más tarde que estaba especialmente impresionado con Stewart, quien «¡siempre quería ensayar!»

De todas formas, la carrera cinematográfica de Ben no fue precisamente de las más afortunadas. Acabó haciendo algunos bodrios por dinero, perdiéndose otros proyectos importantes, y apareciendo en un par de series de televisión (*Arrest and Trial* y *Run for your Life*); populares, pero en los que odiaba trabajar. Lo cierto es que Gazzara es un artista, y no estaba para nada contento con los grandes compromisos de la televisión, ni tampoco con los de las películas. Volvía a Broadway una y otra vez; allí siempre causaba una gran sensación. Sobre el escenario, él y Colleen Dewhurst protagonizaron un legendario montaje de "¿Quién teme a Virginia Woolf?" de Edward Albee, y trabajó también en una memorable versión de "Strange Interlude", de Eugene O'Neill. Estuvo soberbio en la obra de un solo actor, "Hughie", también de O'Neill (precedida por un entremés del autor novel David Scott Milton, que casualmente era un viejo amigo mío); muy conmovedor junto a Gena Rowlands en una lectura de "Love Letters", volviéndose a reunir con ella en una película del marido de Gena, John Cassavetes.

Una de las pocas personas que le dio a Gazzara la clase de papel que se merecía en una película fue precisamente Cassavetes, por medio del cual nos conocimos Ben y yo en 1977. El trabajo de Benny junto a John en *Husbands* (1970), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) y *Opening Night* (1977) representa, aparte de ser las dos primeras películas que hizo, la colección de papeles más complejos y gratificantes

que ha tenido en el cine. Cada uno de ellos captura un aspecto diferente del complicado personaje de Ben en la pantalla, y es una muestra de su versatilidad como actor. Otras dos facetas más aparecieron, con muy buen resultado, en dos papeles protagonistas en películas que yo dirigí y en cuyo guion participé: *Saint Jack* (1979) y *Todos rieron* (1981). Ambas fueron rodadas en islas (Singapur y Manhattan), y ambas resultaron dos de las más emotivas experiencias por las que he pasado, y de las que más me cambiaron la vida. El valor de Gazzara en ambas obras, dos de mis películas favoritas hechas por mí, es incalculable.

Durante el rodaje de *Opening Night*, de Cassavetes, en Los Ángeles, fui al centro para interpretar un pequeño papel como yo mismo, y en el descanso para el almuerzo pude conocer un poco a Ben Gazzara. Su naturaleza sociable, abierta y comunicativa me pareció lo que yo había estado buscando en un actor para que interpretase un papel en mi próxima película. El guion de *Saint Jack*, basado en la novela de Paul Theroux, había sido rescrito y reestructurado por el autor teatral galardonado con un Pulitzer, Howard Sackler ("The Great White Hope"), que además era amigo mío. El personaje protagonista se llamaba Jack Flowers, un ítaloamericano que vive en Singapur, alrededor de 1973 (cuando la guerra de Vietnam todavía estaba caliente cerca de allí), un tipo igualmente gregario y comunicativo, el eterno anfitrión, aunque no sea su fiesta. «Peter, siéntate ahí, pídete lo que quieras», me dijo, «¡paga John!» Cassavetes asentía: «Cierto, paga John... como siempre». Y Benny se echaba a reír. Más tarde hizo eso mismo conmigo en Singapur: «Vamos, pedid lo que queráis... ¡más vino y satay[2]...! ¡paga Peter!» Cuando yo decía: «Exacto, gracias, Benny», él se reía alegremente. Tener una conversación tranquila en público con Ben Gazzara era algo generalmente imposible. Sobre todo si se había tomado un par de copas para calentarse. Había pocas cosas que Ben no dijera en público en voz alta. La palabra «irreprimible» se inventó para definir a Gazzara entre una multitud.

Pasamos tres o cuatro meses juntos en Singapur, en el mismo hotel, escribiendo y actuando juntos para *Saint Jack*, Ben dirigiéndome en mis escenas y yo a él en las suyas. Me animó a interpretar el papel del malo principal, y se involucró profundamente en todo el proceso de la reescritura del guion, que se extendió prácticamente durante los sesenta días de rodaje. De hecho, el equipo de producción era tan barato, que nos merecía la pena parar el rodaje un par de días para darnos tiempo de terminar de concretar el tercio final de la película. Mientras estuvimos allí, llegamos a darnos cuenta, Benny, George Morfogen (el magnífico actor neoyorqui-

2 Plato típico del sureste asiático (N. de la T.)

no y gran amigo mío, coproductor de la película) y yo, de que estábamos haciendo una película sobre un chulo y sus chicas, y que no había ningún personaje femenino que estuviera lo suficientemente desarrollado en el guion. Para remediarlo, Ben y yo hicimos lo que entre nosotros llamábamos «investigación», por los burdeles, las *madames*, los chulos, las putas, y también a los hombres y mujeres más normales de Asia. Como Singapur es un gigantesco crisol de Oriente, al igual que Nueva York lo es de Occidente, Gazzara y yo acabamos conociendo a chinos de varias de las trece provincias que forman aquel país, a gente de Malasia, Sri Lanka, Tailandia, India, Corea, Vietnam y Japón. Durante los seis meses que pasamos allí y los cuatro que pasó Benny, llegamos a conocer, si bien brevemente, a hombres y a mujeres de todos estos lugares, sobre todo a las mujeres. E incluimos lo que aprendimos (en la medida de lo posible) en la película.

Por lo tanto, no es del todo falso lo que en cierta mañana dijo Ben a su hija, que acabaría siendo un chiste recurrente. Ambos habíamos estado despiertos hasta tarde en nuestras respectivas habitaciones con mujeres de la noche que habíamos pedido a la *madame* china, que también hacía de *madame* en nuestra película. Varias de aquellas mujeres acabaron teniendo papeles en la película, alguno que otro importante, y varias ganaron suficiente dinero como para poder marcharse de Singapur y volver a sus casas. De cualquier modo, Gazzara y yo habíamos estado llevando a cabo esta «investigación» y este «casting» hasta bien entrada la madrugada, y a ambos nos despertaron a las seis y media de la mañana, así que cuando llegamos al lugar del rodaje, en el centro del barrio chino de Singapur (en la actualidad completamente demolido y reconstruido), estábamos destrozados, fritos y exhaustos. Pero gracias al café, al té y a comer constantemente, conseguimos mantenernos despiertos. La hija de Gazzara, Elizabeth, de dieciocho años, se había unido al equipo durante el rodaje, y al ver a su padre ligeramente demacrado nada más empezar la mañana, le preguntó por qué estaba tan cansado. Gazzara le dijo que habíamos estado trabajando hasta muy tarde, señalándome y asintiendo exhausto. Elizabeth no se quedó satisfecha. ¿Que habíamos estado *haciendo*?, preguntó. Benny se dio una sonora y vigorosa palmada en la frente, inclinándose hacia delante, y diciendo a viva voz: «¡Pensando y escribiendo, cariño!» Yo no me reí en aquel momento, sino que simplemente me marché de allí. Más tarde, cuando estuvimos solos, repetí su frase, «¡Pensando y escribiendo!», dándome una palmada en la frente, y Benny se tiraba por los suelos de risa, al igual que yo. Aquello se convirtió en nuestro chiste privado durante el resto de la película, y también después de la misma.

Viéndolo ahora, nuestras tribulaciones profesionales durante la filmación de *Saint Jack* tuvieron bastante que ver con el final de mi relación de nueve años con Cybill Shepherd (coproductora y coguionista de la película), y con que Gazzara terminase su largo matrimonio con Janice Rule. El principal resultado positivo de

todo aquello fue la película que hicimos, de la que estamos ambos igualmente orgullosos, y que ganó para Benny y para mí, respectivamente, el Premio al Mejor Actor y el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia de 1979. La película también sirvió para darle un nuevo impulso a la carrera cinematográfica de Gazzara, y cosechó las mejores críticas que yo tuve en seis años. Su caché se disparó de los discretos 15.000 dólares que cobró por nuestra película a los 250.000 de la que hizo después, y más tarde a los 500.000 y al millón de dólares en las dos siguientes. La película en la que trabajó directamente después de *Saint Jack* fue *Lazos de sangre* (1979). Michael Eisner y Barry Diller (por aquel entonces directivos de Paramount) habían venido a mi casa para ver una proyección de *Saint Jack*, con la idea de adquirir los derechos de distribución. Estuvieron a punto de hacerlo, pero encontraron oposiciones internas. De todas formas, a la mañana siguiente, a Gazzara le ofrecieron un cuarto de millón de dólares por coprotagonizar *Lazos de sangre* junto a Audrey Hepburn. Aquello me llevó directamente a escribir el guion de *Todos rieron* para Gazzara y Hepburn, en lo que supondría el último papel protagonista de Audrey en el cine.

Gazzara y Hepburn tuvieron un breve pero intenso romance durante *Lazos de sangre*, y cuando regresó del rodaje, Ben estaba loco por Audrey, y me habló mucho de la vida de ella por aquel entonces, y de su relación, y me contó lo sola que se sentía, lo frágil que era y lo mucho que se acercaba a la santidad. Yo tomé nota de ello y lo usé para el personaje que ella acabaría interpretando junto a Gazzara en *Todos rieron*.

La idea inicial de la película consistía en tratar muchas de las crisis personales y dilemas amorosos que Benny, yo y nuestros amigos habíamos tenido a lo largo de los años, pero disfrazándolas con una amable cobertura de comedia agridulce, algo *screwball*, sobre un grupo de detectives privados que se implican demasiado emocionalmente en sus casos, una metáfora de lo que nosotros hacemos en nuestro trabajo. Así que nuestros papeles no sólo estaban escritos para los actores que iban a representarlos, sino que muchas de las escenas y pasados de los personajes estaban basados en la personalidad de esos actores y en sus vidas reales.

Lo cierto es que Benny interpretaba a un tipo totalmente basado en su verdadera forma de ser, su forma de hablar, sus frases típicas, como «Sí, así es». Me di cuenta de que no importaba cuántas veces dijera: «Sí, así es», nunca lo decía dos veces de la misma manera, siempre había una entonación ligeramente distinta. Tanto en *Saint Jack* como en *Todos rieron*, la línea que hay entre los personajes que Benny interpreta y él mismo se desdibuja. Él existía en aquellos papeles, de manera que, cuando las películas se terminaban, uno podía imaginarse a su personaje siguiendo con su vida para siempre. Para mí, esa es la mejor clase de actuación en el cine, y Gazzara me la regaló en dos ocasiones.

Mientras que durante el rodaje de *Saint Jack* habíamos pasado mucho tiempo juntos, la vida se interpuso entre nosotros en *Todos rieron*. Durante el rodaje de *Inchon* (1981), filmada justo después de *Lazos de sangre*, se había enamorado de Elke Stuckmann, la mujer alemana que se convertiría en su tercera esposa. Obviamente, aquello creó cierta tensión entre Ben y Audrey, lo que no resulta evidente en la película, pero que de todas formas supuso un obstáculo para Gazzara (y para Hepburn) por aquel entonces. El rodaje de *Todos rieron* y el siguiente período de su vida estuvieron marcados por la depresión y la ansiedad, aunque finalmente superaría ambas cosas. Desde entonces, ha actuado en muchas producciones nacionales y extranjeras, sin bajar el listón en ninguna de ellas, superándose a sí mismo en algunas (como en el caso de *Tales of Ordinary Madness*, de Marco Ferreri). Fue descubierto repentinamente a finales de los noventa por la generación más joven de directores y guionistas estadounidenses, como los hermanos Coen, Todd Solondz, David Mamet y Spike Lee. Tuvo un enorme éxito personal off-Broadway con una obra en la que sólo aparecía él sobre Yogi Berra, en cuya personalidad consiguió sumergirse totalmente. Escribió y rescribió repetidas veces su autobiografía, de pronta publicación, llamada "Only the Begining".

A ambos nos entristeció mucho la muerte de John Cassavetes en 1989. Nunca nos vemos o hablamos sin que surja el nombre de John. Al igual que sucedió en el rodaje en Singapur. Gazzara lo quería como a un hermano, y el sentimiento era mutuo. «¡Un artista!», exclamaba Benny sobre Cassavetes. «¡John es un *verdadero* artista! ¡¿Cuántos *hay*?!» Y John decía: «Bueno, verás, Ben es un artista», para explicar como era Gazzara. Todavía guardo con cariño el recuerdo de las cenas con John y Ben, y la forma que cada uno tenía de seguirle la corriente al otro; a lo que más tarde se unía Peter Falk. Y el amor de Ben por la salvaje rebeldía, la fuerza inagotable y la genialidad de John, y lo mucho que John apreciaba el enorme talento, humor y ego de Ben.

Hace poco hubo una ceremonia de homenaje de la AFI en Nueva York en la que se proyectó *Saint Jack*, y Gazzara y yo asistimos a ella. Viendo la película, nos resultaba difícil creer que hubieran pasado veinticinco años desde que la hicimos. El recuerdo de cada toma era de lo más vívido para ambos, además de lo que habíamos hecho cuando rodábamos cada una. Además, como los dos estábamos mucho más jóvenes, no siempre era fácil de ver. Nos sentimos conmovidos varias veces. Después de la película, la ronda de preguntas con el público resultó de lo más grata, y mucha gente mencionó que el film no era como la mayoría, exactamente lo que Benny y yo habíamos intentado conseguir. No dejábamos de decirnos mutuamente que teníamos que evitar las escenas convencionales, teníamos que evitar lo obligatorio. Gazzara había sido un magnífico guardián de esta regla. Al final del rodaje, por ejemplo, su personaje y el mío tienen una gran escena de clímax, que abarca

cuatro páginas y media de conversación, durante las cuáles se recalca el planteamiento moral de la película. El Jack de Ben ha hecho un trato por bastante dinero (el suficiente para llevarle de vuelta a Estados Unidos), con el tipo de la CIA y del FBI al que interpreto, según el cual tendría que conseguir algunas fotos sexualmente incriminadoras de un senador estadounidense que visita brevemente Singapur. Jack toma las sensacionales fotografías, pero en la escena final, cuando se las lleva a mi personaje, decide no dárselas, diciendo de manera algo extensa por qué no puede caer tan bajo y seguir viviendo consigo mismo. La noche antes de rodar aquello, Ben y yo lo ensayamos en el hotel. Leímos el texto entero un par de veces y ambos nos sentimos incómodos con él.

Benny dijo: «¿No es ésta una de esas escenas que hemos estado intentando evitar? ¿No es demasiado obvio?» Yo le dije que estaba de acuerdo. «¿Qué es lo que quiero decir aquí?», prosiguió Ben. «No estoy diciendo, simplemente: "Mira, ¡a la mierda! ¡No voy a jugar a este juego!"» Y eso es en lo que se convirtió la escena, sin importarnos a ninguno de los dos el hecho de que acabásemos de perder una escena principal de importante diálogo. En vez de eso, el personaje de Ben llama al mío por su nombre: «¡Eh, Eddie!», yo levanto la mirada y le veo en la acera de enfrente. Gesticulando con las dos manos como para decir: «¡Se ha terminado!», me grita, entre el tráfico: «¡A la mierda!», y se marcha. Tira las escandalosas fotos al río y desaparece entre la multitud asiática. En Gazzara, el sentido de la verdad como actor nos ayudó a conseguir un final honesto, nada didáctico ni melodramático. Eso es lo que pasa cuando un gran actor se mete hasta tal punto en un papel, y lo hace suyo: nada puede salirle mal. En sus mejores momentos, tanto en la pantalla como sobre el escenario, eso es exactamente lo que uno obtiene de Ben Gazzara: un auténtico ser humano que él encuentra para nosotros en lo más profundo de su ser.

CAPÍTULO 22

AUDREY HEPBURN

La primera vez que pensé que iba a tener la suerte de hacer una película con Audrey Hepburn fue cuando Ben Gazzara entró en mi cocina en 1979 suspirando melancólicamente. «¡Oh, Dios mío, estoy enamorado! ¡Oh, Audrey, mi Audrey!» Ben acababa de regresar a Los Ángeles tras haber trabajado junto a Hepburn en *Lazos de sangre*, y no podía dejar de cantarle alabanzas: «La mujer más dulce que he conocido en mi vida. Le rompe a uno el corazón... Audrey es una santa». Es cierto que, para los actores, uno de los peligros profesionales más comunes es enamorarse entre sí o del director, y viceversa, pero Gazzara y Hepburn (ambos a punto de acabar sus matrimonios fracasados), tuvieron una relación llena de cariño y pasión durante el rodaje de aquella película.

Desafortunadamente para la película, las escenas en las que aparecen juntos son lo único que merece la pena, lo cual es especialmente lamentable considerando que era el primer film de Audrey en tres años. El último fue la estupenda *Robin y Marian* (1976), de Richard Lester, junto a Sean Connery. Antes de eso hay que recordar que no se la había visto en la pantalla durante casi una década, desde el tremendo éxito de *Sola en la oscuridad* (1967), en la que interpretaba a una mujer ciega en peligro, y por la que recibió su quinta candidatura al Oscar a la Mejor Actriz. Había pasado todos aquellos años intermedios criando a sus dos hijos. Después de *Lazos de sangre*, Audrey aparecería sólo en un papel protagonista más en un largometraje: de nuevo junto a Ben Gazzara, y rodada en Manhattan, *Todos rieron* fue una comedia romántica que hicimos entre todos (yo escribí el guion y la dirigí), en la hermosa primavera y principios del verano de 1980. Durante el rodaje, el día 4 de mayo, celebramos el cincuenta y un cumpleaños de Audrey. Siete años más tarde, estuvo tan encantadora como siempre en el olvidable telefilm *Love Among Thieves*, y después (en el papel de un ángel de la guarda), en *Para siempre (*1989), de Steven Spielberg, dedicando el resto de su vida a su propia familia y a la

familia universal de niños con los que estuvo y a los que cuidó a lo largo de los años en extenuantes viajes con UNICEF. En 1993, murió tras una breve batalla contra el cáncer. Tenía sesenta y cuatro años.

Para casi todo el mundo, Audrey Hepburn había llegado ya crecida, por decirlo de alguna manera, como la Venus de Botticelli. De repente, allí estaba ella en 1953, la princesa inglesa de incógnito en *Vacaciones en Roma*, de William Wyler, enamorándose del cínico periodista estadounidense (Gregory Peck) transformándolo por medio de su extraordinaria belleza y encanto; de su mágica inocencia.

El público y la prensa del mundo entero se enamoraron de Audrey a primera vista, y la Academia, como todos los demás, reconoció el milagroso nacimiento de una actriz tremendamente dotada, además de una estrella de cine de primer orden. Aquel año ganó el Oscar a la Mejor Actriz. De la noche a la mañana, como suele decirse, esta desconocida de origen inglés, irlandés, holandés y belga, que anteriormente no había trabajado más que en pequeños papeles en seis películas británicas (1951-1952) se convirtió en una estrella estadounidense famosa en todo el mundo y muy popular. Tenía veinticuatro años.

Los cineastas más respetados y exitosos del país competían por incluir su irrepetible presencia en sus películas. Los afortunados que lo lograron fueron: Billy Wilder (dos veces), King Vidor, William Wyler (tres veces), Fred Zinnemann, John Huston, Stanley Donen (tres veces), George Cukor, Terence Young (dos veces), Richard Quine, Richard Lester, Blake Edwards, y yo. Sus coprotagonistas masculinos, aparte de Peck y Gazzara, incluían a Humphrey Bogart, William Holden (dos veces), Henry Fonda, Mel Ferrer (que también la dirigió una vez), Anthony Perkins, Gary Cooper, Burt Lancaster, Fred Astaire, Rex Harrison, Cary Grant, Peter O'Toole, Sean Connery y Albert Finney. En los diversos homenajes que recibió en los últimos años de su vida, éstos fueron precisamente los grupos de personas a los que dio las gracias.

A lo largo de los decadentes cincuenta, y de los cada vez más desesperantes sesenta, Audrey Hepburn fue una excepción de *glamour* y buen gusto, de sensibilidad y de la integridad e inocencia de la juventud; un símbolo de genuina bondad, moralidad y amabilidad en una pantalla cada vez más ensombrecida por las formas más básicas de vida, y cada vez más poblada de antihéroes y heroínas ambiguas (o simplemente convertidas en víctimas, o finalmente inexistentes). Audrey era diferente de Marilyn Monroe de la misma manera que era diferente de Grace Kelly o de Elizabeth Taylor. Se ha dicho que el atractivo de Hepburn era un guiño al mundo del cine mudo, una época mucho más variada en lo que se refiere a papeles femeninos, o a los años treinta, en los que otra Hepburn, Katharine, dominaba el mundo codo con codo con Shirley Temple. La genial escritora francesa Colette había visto por primera vez a Audrey cruzando el vestíbulo de un hotel de la Riviera (estaba ha-

ciendo un pequeño papel en *Monte Carlo Baby*, de 1951), y supo a primera vista que aquella jovencita debía interpretar en los escenarios de Broadway a la protagonista de su ahora famosa heroína que entra en la edad adulta, Gigi. Mirando atrás, resulta evidente que en la última década completa de la edad dorada del cine, Audrey Hepburn fue la última chica inocente de la pantalla estadounidense.

Robert Graves dijo en una ocasión que una buena forma de entender la vida de la gente es poner ésta en un contexto mitológico. Esto resulta especialmente fácil con aquellos que han adquirido proporciones épicas; el fenómeno exclusivo del siglo XX de las verdaderas estrellas de cine. Gente cuya notable personalidad se convierte en el sustrato humano del papel que interpretan. ¿No habría resultado totalmente creíble Audrey en el papel de una princesa? Ciertamente, los medios la trataron como a la princesa del mundo entero a partir del film *Vacaciones en Roma*. Había sido la hija del chófer (en *Sabrina* [1954], de Billy Wilder, el segundo papel estelar de Hepburn y su segunda candidatura al Oscar), además de la hija de un modesto detective (en *Ariane* [1957], de Wilder), que con el tiempo llegaba a ser una princesa en la alta sociedad únicamente gracias a la magnificencia de su *glamour*, de su encanto, su talento y su belleza. ¿No era así la misma Audrey?

No resultaba nada complicado pensar en ella como una dedicada monja (en *Historia de una monja*, de Fred Zinnemann [1959], su tercera candidatura al Oscar), y no fue ninguna coincidencia que aquella fuera una de sus películas más populares. Audrey no sólo tenía una profunda naturaleza espiritual que brillaba en sus ojos, ¿no se había sacrificado además en la santa misión de cuidar a sus propios hijos y a los niños de UNICEF? La mejor forma de hacer un *casting* en una película tiene lugar cuanto más difícil resulta encontrar la línea que separa al actor del personaje. En el caso de Audrey, ella siempre (usando la acertada frase de George Stevens sobre Jimmy Stewart) «extinguía cualquier falta de credibilidad». ¿Tenía alguien algún problema en aceptarla como la nueva pareja de baile de Fred Astaire (en *Cara de Ángel* [1957], de Stanley Donen)? Audrey había empezado como bailarina, y conservó esa actitud y esos movimientos durante toda su vida.

Por la misma razón, tampoco era difícil para los lectores de literatura clásica aceptarla en el papel de la inocente pero sofisticada Natasha de *Guerra y paz* de Tolstoi (dirigida por King Vidor en 1956), ni como la Rima de W. H. Hudson, la chica salvaje de los bosques en *Mansiones verdes* (dirigida por Mel Ferrer en 1959): estaba perfectamente natural en ambas; una irrefutable prueba de la versatilidad de Audrey dentro de su propio personaje. Podía pasar con facilidad de una indomable pionera (*Los que no perdonan* [1960] de John Huston) a una bohemia de Grennwich Village (*Desayuno con diamantes* [1961], de Blake Edwards, su cuarta candidatura al Oscar y probablemente su encarnación más popular y recordada), a una florista de los barrios bajos de Londres (en la versión de 1964 de *My Fair Lady*, de

George Cukor), que se convierte en una princesa mítica. Siempre volviendo una y otra vez a la realeza no hereditaria.

Al igual que la reina del forajido Robin Hood, Lady Marian (*Robin y Marian*), cuyo nombre proviene de una de las primeras deidades de las religiones antiguas: Marian significa «reina madre» o «la fértil madre de los cielos». De nuevo, algo bastante cercano a la verdadera Audrey, a quien su hijo Sean siempre se refería en privado como «la Mutti» («la mami», en alemán). La misma que vivió en la Holanda ocupada por los nazis durante toda la II Guerra Mundial, que vio de cerca los más despreciables crímenes del siglo XX. Experiencias como ésas le afectan y acompañan a uno para toda la vida.

A los treinta y cuatro años, Cary Grant (de cincuenta y nueve) dio su aprobación para que fuera su compañera de trabajo en una de las últimas películas de él (la deliciosa *Charada* [1963], de Stanley Donen). Lo cierto es que Grant se retiró tres años más tarde porque pensaba que se estaba haciendo demasiado viejo para hacer de protagonista junto a jovencitas. Con Audrey, sin embargo, la diferencia de edad era perfectamente asumible: ella siempre parecía demasiado lista y madura para su edad, y sin embargo conservaba al mismo tiempo una especie de sagrada inocencia. En los últimos veinte años de su vida, se la asoció sobre todo con la independiente, impredecible y sofisticada Holly Golightly, en *Desayuno con diamantes*, una chica nacida en el sur. En la película, cuando dice: «Amo Nueva York», resulta encantador por la magia que ella misma añade a la mitología de este gran crisol. Blake Edwards (uno de los mejores cineastas de los últimos cincuenta años), lo comprendió muy bien durante el rodaje de la película. Queda claro en la forma en que Hepburn aparece en la película al principio de la misma: una Quinta Avenida vacía, a primeras horas de la mañana; un único taxi del que sale una figura alta, impactante e inconfundible, se acerca a Tifanny's en un plano general, y aparece en un fundido el nombre de Hepburn en los créditos, al ritmo de la canción "Moon River", que suena con la rotunda confianza de la nostalgia más absoluta. De principio a fin, Edwards lo sabía: ésta era la película de Hepburn, y en ningún momento se aleja de ella durante demasiado tiempo.

En la película, ella es eterna. La belleza con que transmite las cosas, y las sutiles complicaciones que hay detrás de cada aspecto, todo ello con una pasmosa sencillez. Su aspecto silencioso, la gracia y la expresividad de sus movimientos, son una maravilla. Es comparable en todos estos aspectos a las grandes mujeres de la época muda: Lillian Gish, Mary Pickford o Gloria Swanson, en cuyos ojos podía leerse hasta el infinito. Comparte con algunas de las primeras estrellas esa misma inocencia cautivadora; incluso cuando su personaje, como es el caso de Holly, tenía bastante mundo. Cuando canta "Moon River", sólo con una guitarra, es capaz de romperle a uno el corazón.

Resultaba igual de convincente en el papel de una valiente y genial chica ciega (en la versión que Terence Young hizo del éxito de Broadway, *Wait Until Dark* [*Sola en la oscuridad*]), y como la sofisticada y *chic* mujer atrapada en un matrimonio con problemas (en *Dos en la carretera* [1967], de Donen), que de alguna manera representa toda una época. Y también interpretó un papel similar para otra época (*Todos rieron*, 1981), pero europea en ambos casos: Audrey Hepburn siempre añadió algo de internacionalismo a las películas. Incluso cuando las comedias románticas flaqueaban un poco (*Paris When It Sizzles*, 1964, y *Cómo robar un millón y...*, de 1966), Audrey siempre mantenía su parte del trato: siempre respetaba la promesa tácita de un amor auténtico y duradero.

Sin embargo, lo que representaba en la pantalla y lo que ella misma tanto merecía le fue negado en la vida real, a excepción de algunos buenos amigos y de sus dos hijos. En el terreno romántico, Audrey no tuvo demasiada suerte. En una película de principios de los setenta, William Holden le dijo a su coprotagonista (que tenía por aquel entonces una buena amistad conmigo) que él y Hepburn se habían enamorado profundamente en la segunda película de ella, *Sabrina*. Pero Holden ya estaba casado y se había hecho una vasectomía; y Audrey quería tener hijos a toda costa, así que se despidieron el uno del otro. El alcoholismo de Holden fue a peor, y años después lo acabaría matando. En su lugar, Audrey se casó con Mel Ferrer, coprotagonista del segundo espectáculo que ella había hecho en Broadway, "Ondine", en 1954 (ganó el Tony a la Mejor Actriz por él sólo seis semanas después de ganar el Oscar por *Vacaciones en Roma*). Aunque ella y Ferrer volvieron a trabajar juntos como coprotagonistas (*Guerra y paz*), como director y protagonista (*Mansiones verdes*), como productor y protagonista (*Sola en la oscuridad*), y tuvieron un hijo, Sean, al que ambos adoraban, Audrey no se sentía realizada con aquel matrimonio. Evidentemente, el temperamento y la infidelidad de Mel tuvieron algo que ver.

Hizo otra película con Holden (*Paris When It Sizzles*), pero éste estaba en baja forma por aquel entonces, diez años después del rodaje de *Sabrina*; años en los cuáles había hecho su mayor éxito de taquilla, *El puente sobre el río Kwai*. Su único Oscar, por *Traidor en el infierno*, llegó cuando estaba locamente enamorado de Audrey. Y nunca superó aquello, según dijo a mi amigo[1], y una noche (terriblemente frustrado con su destino), arrojó su Oscar a la Bahía de Nápoles. Murió en 1981. Audrey se entristeció profundamente, según recuerdo, con la muerte de Holden. El matrimonio con Mel Ferrer terminó oficialmente en divorcio en 1968.

---

1 En la versión original, Bogdanovich se refiere únicamente a «my friend», sin desvelar el género, aunque probablemente se trate de Ryan O'Neal, protagonista, junto a Holden, de Dos hombres contra el Oeste (1971), de Blake Edwards (N. de la T.)

Al año siguiente, Audrey se casó con el doctor Andrea Dotti, un psiquiatra italiano que era nueve años más joven que ella. Vivieron en Roma (y más tarde, en Suiza), con Sean y con el hijo de ambos, Luca. Este matrimonio tuvo también problemas parecidos al primero, y cuando Hepburn describió algunos de ellos a Gazzara, su vida real pasó a ser la inspiración para el personaje que escribí para ella en nuestra película: una mujer dedicada a su hijo pequeño, que aguanta a un marido celoso y mujeriego por el bien del niño, y que encuentra un alivio pasajero en una breve pero intensa aventura amorosa.

En la película que hizo justo después de *Bloodline*, mientras que Audrey seguía casada con el doctor, Ben Gazzara conoció a la que sería su tercera esposa, Elke Schumann. Para cuando Audrey fue libre, Ben se había vuelto a casar, y Audrey había conocido al último hombre de su vida, el antiguo actor Robert Wolders. Antes, Wolders había estado casado con Merle Oberon hasta la muerte de ésta en 1979. Poco después, le presentaron a Audrey, en algún momento durante el rodaje de *Todos rieron*. Y cuando ella dio por terminado su matrimonio, Wolders se estableció junto a Audrey en Suiza. Aunque nunca se casaron, vivieron juntos once años hasta la muerte de ella, y aunque aparentemente tuvieron algunos problemas al final, en general Audrey parecía bastante feliz con Wolders. Ella legó su casa y toda su herencia a sus dos hijos.

Cuando conocí a Audrey en 1979, me apreció que seguía teniendo la misma determinación de siempre en crear un hogar y una atmósfera de moralidad para sus hijos. Tenía toda la fama y fortuna que alguien podía desear, y su trabajo como artista era de lo más gratificante, y pensaba que su primera obligación debía ser para con sus hijos. Había visto a varias familias del mundo del espectáculo (y de otros mundos también), en las que éste no había sido el caso, y había sido testigo de los resultados a menudo tristes, difíciles o trágicos. El hecho es que, en la cima de su carrera, después de trabajar en cinco o seis de los mayores éxitos de los sesenta, y ganando un millón de dólares por película (por aquella época, lo máximo que podía ganar una superestrella), Audrey Hepburn se retiró del cine a todos los efectos. Tenía treinta y siete años.

Doce años y sólo dos películas después, todavía hacía falta un gran nivel de persuasión para convencerla para que hiciese la película que había escrito para ella. Luca tenía sólo diez años y estaba en el colegio en Roma, y ella no quería pasar demasiado tiempo lejos de él. Me parece que lo que finalmente la convenció para aceptar no fue el millón de dólares por seis semanas de trabajo, ni volver a actuar junto a Ben Gazzara (aunque indudablemente ambas cosas ayudaron), ni mis habilidades como director, ni el guion que había escrito a su medida (por cierto, cuando usé aquel argumento para intentar convencerla de que hiciera el papel, ella dijo: «¡Oh, Peter! No me digas eso; ¡me sentiré taaaan mal si no lo hago..!») Nada de

aquello funcionó hasta que me ofrecí a contratar a Sean Ferrer como mi ayudante de dirección. Sean quería trabajar en el cine, y Audrey pensó que aquél sería un buen comienzo. De hecho, resultó que no solamente fue el mejor ayudante que he tenido en un rodaje, sino que además era un actor condenadamente bueno, en el papel secundario que rescribí totalmente para él.

Mi primera reacción tras pasar algún tiempo con Audrey había sido preguntarme cómo alguien de tan extraordinaria fragilidad y bondad, con tan profunda timidez y humildad, pudo sobrevivir en este negocio tan duro y a menudo salvaje. ¿Cómo podía situarse ante una cámara y actuar? Y no dejé de pensarlo hasta la primera vez que la vi aparecer en una toma. Tuvo lugar una transformación muy sutil pero extraordinaria: aquella mujer vulnerable, amable y humilde de incandescente bondad era capaz de reorganizar toda su sensibilidad en un enérgico y mágico poder capaz de expresar todas esas cualidades, de vivir y respirar de manera más natural que en el día a día, expresando a través de sus palabras y de su aspecto todos los sutiles matices del personaje y de lo que éste significa. John Keats escribió: «La belleza es la verdad, la verdad es la belleza», y Audrey era la viva prueba de ello; verla en una película era ver cómo la belleza y la verdad se revelaban a cada instante de manera resplandeciente.

Para complicar las cosas aún más, nuestra película no se rodó con la comodidad ni la tranquilidad de ningún estudio. La filmamos íntegramente en las atestadas calles de Manhattan, en tiendas, hoteles y restaurantes de verdad. Para poder conseguir un aspecto verosímil, y al ser imposible cerrar parte de la Quinta Avenida durante una semana y llenarla con extras, acabamos tratando de ser lo más invisibles que nos fuera posible y limitarnos a «robar» las tomas. El equipo técnico, Audrey Hepburn, Ben Gazzara y John Ritter, además de Dorothy Stratten y Patti Hansen, eran cualquier cosa menos invisibles. Para poder filmar estas escenas, hicimos que todos los miembros del equipo, menos tres o cuatro, se quedasen junto a los camiones, a veinte manzanas; no teníamos sillas en las aceras para ningún actor ni el equipo, no había camerinos ni caravanas cerca; recurrimos a un puñado de extras para que se situasen como quien no quiere la cosa, ocultando literalmente la cámara para que no estuviera a la vista; y le pedimos a Audrey (y al resto de los actores) que esperasen en alguna de las tiendas de la Quinta Avenida. Cuando la cámara estaba lista, alguien iba a buscar a Audrey, se daban las entradas con gestos silenciosos, se rodaba la toma, y entonces se la llevaba otra vez a la tienda a esperar a la siguiente.

Ella no sólo no se quejó, ni siquiera dio durante un segundo la impresión de que estuviera pensando en hacerlo. Estuvo siempre alegre, animada y dando ánimos. «Oh, mira, Peter», exclamaba, «¡esa gente tan simpática de la tienda me ha regalado un pañuelo!» O: «Mira, Peter, ¡me han regalado este precioso paraguas!» Teníamos

un chiste al respecto: «Está bien, mandemos a Audrey a que se trabaje la otra acera».

Le regalaban cosas en todas partes, y ella siempre parecía tan encantada y sorprendida como si tuviera diez años, pero para mí no era ninguna sorpresa. Audrey era una persona a la que uno disfrutaba regalando cosas, posiblemente porque ella también daba lo mejor de si misma a todo el mundo y en todo lo que hacía, aunque fuera cocinando pasta o *risotto* (lo que se le daba estupendamente), y manteniendo siempre un aspecto completamente encantador y elegante mientras lo hacía. Su *risotto* es el mejor *risotto* que recuerdo. O, mostrándose en un primer plano con indescriptible belleza y tristeza o alegría, o una combinación de ambas. Audrey podía hacer cualquier cosa.

Cada vez que le parecía que el texto no encajaba, lo cambiaba y siempre sonaba mejor a su manera. A menudo la adulaba diciendo: «El texto no es así, pero así es mejor». E invariablemente, ella decía: «¿Ah, no lo es? Pensaba que sí. Lo diré como tú querías... pensaba que era así». Y yo siempre tenía que convencerla de que su reescritura, ya fuera instintiva o consciente, era una mejora. Pero ella siempre afirmaba que ignoraba cuál podía ser la diferencia y repetía que lo haría a mi manera. Nunca dejé que lo hiciera.

Un mes después de que terminásemos *Todos rieron* ocurrió una tragedia: Dorothy Stratten fue asesinada, y nuestra agridulce comedia romántica nunca más pudo ser lo que debía haber sido. Aquella terrible matanza afectó no sólo a la manera en que se vio película, sino a su interés comercial, y sin embargo la única preocupación de Audrey fue por la actriz que había muerto y por mí, que había estado enamorado de ella. Me dijo que Dorothy había sido como «un ángel al que sólo le estaba permitido bajar a la Tierra de vez en cuando para conmovernos a todos». En aquel momento de mi vida, en el que casi todo el mundo me dio la espalda, Audrey hizo exactamente lo contrario: estuvo allí para darme esperanzas, fe y amor.

Eso fue también lo que les dio a sus propios hijos, y al público que iba al cine en todo el mundo, y finalmente, a los miles de niños de UNICEF atrapados en trágicas circunstancias a los que visitó durante sus últimos años. Podía percibir en sus palabras, por teléfono, la idea de que tenía una misión, mientras hablábamos de otras películas que yo seguía pidiéndole que hiciera: pero ella decía que el único tiempo que tenía era para los niños desafortunados. Quizá *podría* hacer esta o aquella película entre gira y gira con UNICEF, pero lo más probable era que no. Su trabajo con la organización le exigía demasiado tiempo, era demasiado extenuante y demasiado doloroso emocionalmente. Aunque ella nunca lo mencionó, ni se quejó en modo alguno.

Sean me contaba de qué manera afectaba aquello a Audrey, ver a todos aquellos niños muriendo de hambre por todo el mundo. Ella los sujetaba entre sus brazos,

hablaba con ellos, decía Sean, y al día siguiente, cuando regresaba, la mayoría de ellos habrían muerto. Era el último retorno de Audrey al dolor y a la devastación que había visto en Europa, pues había crecido mientras la II Guerra Mundial azotaba el mundo a su alrededor. Una especie de deuda final que quizá pensase que tenía que pagar después de todos los privilegios que había recibido, y que a tantos otros les habían sido negados. De niña había comprobado lo que significaba no tener nada. Su madre la había mantenido con vida hasta el final del conflicto, y Audrey siempre mantuvo a su madre junto a sí. Murió poco antes que su hija.

Hablé con Audrey y la vi con cierta regularidad durante los doce años que separaron el estreno de *Todos rieron* y su muerte. Por culpa de un par de fotografías tomadas sin que nos diéramos cuenta, en las que se veía a Audrey sentada en mi regazo o a los dos abrazándonos cariñosamente, hacia el final del rodaje empezó a correrse el rumor de que había algo entre nosotros. Lo cierto es que, como Audrey estaba saliendo discretamente con Robert Wolders y yo estaba intentando que mi relación con Dorothy Stratten no tuviera demasiada repercusión, era importante que ninguno de los dos lo negásemos. Durante los años posteriores, ella nunca desechó la posibilidad de que volviésemos a trabajar juntos, pero lo cierto es que tampoco hizo mucho en ese sentido, ya que siempre estaba demasiado ocupada con sus hijos y con UNICEF. Poco después de regresar de uno de aquellos viajes (a la Somalia castigada por la guerra y el hambre), le diagnosticaron el cáncer.

Había venido a visitarme poco después del asesinato de Dorothy. Yo todavía no me había atrevido a salir de casa y Audrey me regaló flores y su propia presencia. Nos sentamos en la mesa de la cocina y hablamos un par de horas tomando café. Ella había sentido gran cariño por Dorothy, quien la admiraba tanto que apenas pudo decir algo más que «adiós» en la fiesta de despedida de la película que hicimos para Audrey (ella terminó su parte del rodaje un mes antes que el resto). En sus visitas a Los Ángeles, siempre se acordaba de mí, aunque también nos cruzamos varias veces en distintos aviones. Le pedí que hiciera conmigo *Private Lives* de Noël Coward, en Broadway. Ella pensaba que podría ser divertido, pero que ya era demasiado tarde; no podía dejar tanto tiempo solo a su hijo pequeño. Y tampoco estaba dispuesta a sacarle del colegio. Hablamos de hacer una película juntos basada en *Hay Fever* de Coward (una deliciosa comedia sobre una familia del mundo del espectáculo), una idea que a ella le interesó durante un tiempo. Fantaseando al respecto, hablamos de hacerlo con Michael Caine en el papel de su marido, y llegamos a hablar con Michael. Audrey y yo hablamos varias veces sobre esta obra, pero lo cierto es que nunca podíamos encontrar *tiempo* para hacerla.

Personalmente, ella había adorado a Noël Coward, y según todas las fuentes, él también había estado loco por ella. Cuando Audrey y yo comentamos la posibilidad de hacer una versión de su obra "Blithe Spirit", ella me sorprendió diciendo

que el papel que prefería hacer en aquel montaje no era el del bello fantasma de la esposa protagonista, sino el de Madame Arcanti, la excéntrica pitonisa que monta en bicicleta, un personaje secundario inmortalizado en la pantalla en 1945, en la versión de David Lean, por Margaret Rutherford, quien poco tenía que ver con Hepburn. ¿Qué era lo que la atraía de aquel extraño personaje? Probablemente el hecho de que nadie se la hubiera imaginado en un papel así, contestó ella, pero ella misma sí que se veía en él con toda claridad.

Un par de años después, le propuse interpretar el papel protagonista de una actriz de carácter inglesa que tiene una aventura con un actor más joven y celoso, en la comedia teatral de Michael Frayn, *Noises Off* (que yo estaba rodando para Disney y Amblin, de Spielberg). Después de leer el guion, Audrey me llamó, con un tono algo suspicaz, preguntándome por qué le había ofrecido aquel papel. Yo dije que pensaba que podría resultar divertida, incluso a pesar de que nunca hubiera hecho nada parecido. Ella dijo que no podía verse interpretándolo de ninguna manera, y se preguntaba si por algún casual yo había encontrado algún paralelismo entre ella misma y el personaje que me hubiera llevado a ofrecérselo (¿No lo había habido siempre?, era lo que quería decir). Yo le respondí que no, que puesto que el papel de la excéntrica anciana en *Blithe Spirit* representaba sin duda la oportunidad de hacer algo nuevo para ella, ¿por qué no iba a serlo una diva del teatro en una comedia *slapstick*? Era todo por diversión. Ella dijo que no, educadamente, creo que porque por alguna razón sospechaba mis motivos. Cuando Sean vio la película, fue generoso al decir que había sido el único error que «la Mutti» había cometido. Pero probablemente, Audrey tuviera razón. El público no podría aceptarla en un papel tan alejado del personaje al que siempre había representado.

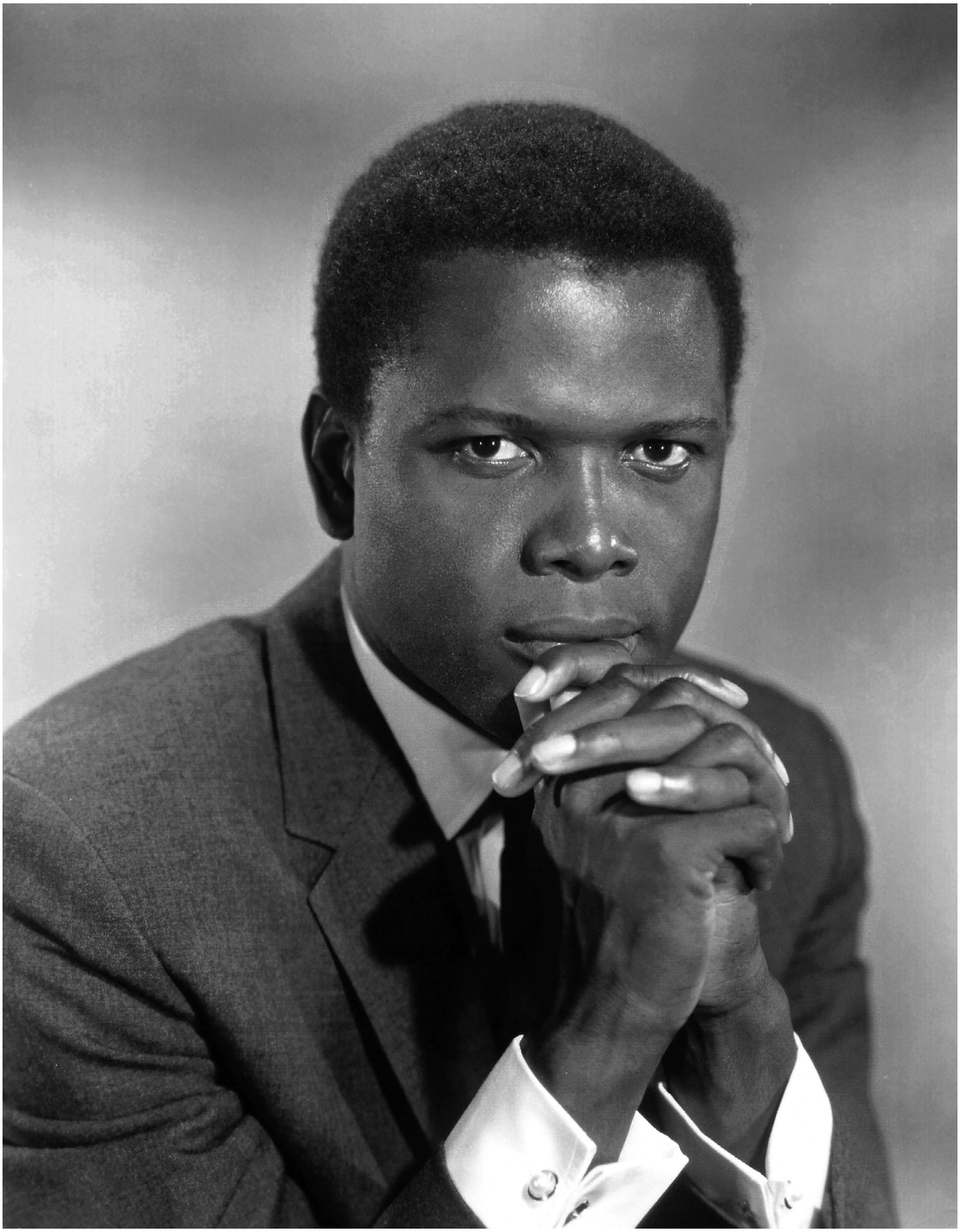
Yo solía decirle que había mucha gente en el mundo que la amaba en la pantalla, que echaba de menos su presencia. Sin duda, Audrey pensaba en ellos, pero sus trabajos con UNICEF eran mucho más importantes que cualquier otra cosa. Ella siempre fue una persona independiente. Aunque es cierto que anunciase los diseños de Givenchy a lo largo de los años, no se vestía de esa manera en su vida diaria. Llevaba vaqueros, camisas de seda (con las mangas siempre desabotonadas, porque era «más cómodo así»), botas y chaquetones de marinero. Cuando llegaba el momento de elegir su vestuario para nuestra película, yo me limité a buscar entre sus cosas y escoger lo más típico, y después lo copiábamos. Todo lo que llevaba puesto en el film era exactamente igual que la ropa que llevaba en la vida real (a excepción de los eventos públicos).

Uno de mis recuerdos favoritos de Audrey es el de la primera ceremonia nupcial de Sean. La recepción se celebró en la sala de baile de un hotel de Beverly Hills, y fueron invitados muchos de los amigos hollywoodienses de ella, entre ellos James Stewart, que vino con su encantadora esposa Gloria. En un momento dado, para

dar comienzo al baile, Sean y su novia salieron a inaugurar la pista, y a ellos se les unieron su madre Audrey, y el compañero de ésta para la ocasión, Jimmy Stewart. Los dos eran altos y tenían una elegancia natural. Bailaron pegados durante un buen rato. Aquella imagen, hipnótica y sorprendentemente conmovedora (Audrey no había trabajado nunca con Stewart, pero eran viejos amigos), podría ser un símbolo de todas las películas perdidas de Audrey Hepburn, aquellas que nunca hizo porque decidió no hacerlo, y porque se le terminó el tiempo.

En la mitología griega (una de las historias religiosas más antiguas de Europa), habría que comparar a Audrey con Hestia, diosa del hogar, para quien la familia era lo más importante, y por extensión, todo el hogar. Precisamente, Hestia fue la primera diosa considerada prescindible. En la primera revisión del culto olímpico, se consideró que no era necesaria, y se vio obligada a ceder su asiento a Dionisios, dios del vino. Por el «mundo de hombres» que Audrey vio (desde arriba, en Hollywood, desde abajo, en los países del Tercer Mundo que visitó), podemos deducir hasta que punto fue aquello un error.

Como artista, Audrey Hepburn fue también una inspiración para otros artistas; todos los guionistas y directores superándose a sí mismos para capturar la esencia de Audrey. Como Brígida, la antigua diosa irlandesa de la curación, patrona de la poesía y del alumbramiento, conocida hoy en día por los católicos como Santa Brígida. Robert Graves apuntó lo siguiente (en su libro "The White Goddess"): «En partes de Bretaña, santa Brígida retuvo su calidad de musa hasta la revolución puritana, ejercitando la curación principalmente por medio de la declamación poética...» Así que no era tan exagerado que Ben Gazzara calificase a Audrey de santa (Santa Audrey siempre me ha parecido apropiado), puesto que en su vida y en su obra nació para enseñar al mundo que la gracia y la inocencia, la bondad humana y la esperanza, todavía pueden existir en la Tierra.



CAPÍTULO 23

SIDNEY POITIER

Sidney Poitier fue al cine lo que Jackie Robinson fue al béisbol. Poitier rompió con el tabú según el cual una persona de color no podía ser protagonista. Fue la primera estrella negra en el cine estadounidense, y durante muchos años, desde los cincuenta hasta los setenta, también fue la más importante. ¿Qué clase de carga y de responsabilidad tuvo que haber sido aquello para Poitier? Incalculable. Cuando trabajé con él en la segunda mitad de los noventa, pude hacerme una idea del peso que había llevado sobre sus hombros ya desde hacía cincuenta años; desde que Joseph Leo Mankiewicz le dio su primer papel cinematográfico en *Un rayo de luz* (1950). Todavía recuerdo la manera en que me impactó cuando lo vi en la película, que vi por primera vez a los once o doce años. De repente, apareció allí en el papel secundario de un médico (cuya bata blanca realzaba la profunda oscuridad de su piel), y uno de los hombres más apuestos que se han visto en ninguna pantalla. Richard Widmark interpreta al malo, un racista que recibe un disparo y depende de Poitier para que le salve la vida. Yo, que por aquel entonces era un gran fan de Widmark, recuerdo sin embargo que Poitier no solamente me causó una gran impresión, sino que me preguntaba de dónde habría salido (resultó que de las Bahamas; sus padres eran tomateros), y sentí curiosidad por verlo de nuevo.

Después de un comienzo como aquél (aunque la película no fue muy popular), uno pensaría que Poitier no volvería a tener problemas en encontrar trabajo. El hecho es que, en los cuatro años siguientes, apareció tan sólo en cuatro películas más, la más ambiciosa de las cuáles fue una torpe aunque bienintencionada adaptación de la hermosa novela sobre África, *Cry, the Beloved Country* (*Llanto por la tierra amada*), de Alan Paton. Claro que Poitier siempre fue muy escrupuloso a la hora de escoger sus personajes, con lo que probablemente habría podido trabajar más, pero había algunos papeles que Poitier no estaba dispuesto a hacer. Su primer (y único) agente, Martin Baum, me contó que Sidney necesitaba dinero desesperadamente cuando el director Phil Karlson le ofreció un pequeño pero memorable

papel como el padre de un niño que ha muerto por fuego cruzado en *El imperio del terror* (1955). Poitier rechazó el trabajo. Le dijo a Baum que se negaba a interpretar a una víctima. En un momento posterior de su carrera, cuando de nuevo le habrían venido bien papeles populares, se negó a hacer tanto *Paseando a Miss Daisy* (1989) como *Cadena perpetua* (1994), convirtiéndose así hasta cierto punto en el artífice del éxito de Morgan Freeman. Sidney no quería aparecer en actitud servil, ni tampoco pensaba que hacer de preso fuera un buen ejemplo.

De cualquier modo, hasta 1955 no volvió a aparecer en una película de éxito, cuando *Semilla de maldad*, de Richard Brooks, se convirtió en un inesperado y clamoroso éxito. Sidney interpretaba a un alumno del último curso de un instituto. Tenía treinta años. En el curso de los tres años siguientes, apareció en seis películas, y fue candidato al Oscar al Mejor Actor por una de ellas, *Fugitivos* (1958), en la que interpretaba a un preso fugado esposado al racista Tony Curtis. Fue la primera vez en los treinta años de historia de premios de la Academia que alguien que no fuera blanco era candidato en esa categoría. El año anterior había interpretado al hijo ilegítimo de Clark Gable en *La esclava libre* (1957), de Raoul Walsh. Mitológicamente hablando, el hecho de que Gable, el «Rey» del cine estadounidense, tuviera un apuesto hijo bastardo negro es algo notable, que ha tenido sus repercusiones a lo largo de los años.

Ese mismo año coprotagonizó *Donde la ciudad termina* (1957) con otro joven actor de la Costa Este, el greco-estadounidense John Cassavetes. Él y Sidney se hicieron amigos de por vida, y Cassavetes insistió siempre en que Poitier interpretase a Hamlet sobre el escenario o en la pantalla. Sidney dijo que no tenía valor para hacerlo, pero John siguió obstinándose en ello durante años, hasta su prematura muerte en 1989. Tras la candidatura de Poitier por *Fugitivos*, no hay duda de que, si hubiera sido blanco, su carrera se habría disparado hacia la estratosfera. No fue así. Su siguiente aparición fue como Porgy (un papel casi inevitable), en la versión cinematográfica que Otto Preminger hizo de *Porgy y Bess* (1959), de George Gershwin, aunque sus canciones fueron cantadas por Robert McFerrin, un consumado cantante. Después de dos películas que más valdría olvidar, debutó como protagonista en Broadway en el popular drama familiar, "A Raisin in the Sun", de Lorraine Hansberry. Lo vi en el montaje original de Nueva York y también en la película que se estrenó en 1961, que de ninguna manera reflejaba el impacto que producía Poitier sobre el escenario. Su interpretación fue de alto nivel, y Poitier resultó ser tan magnético y mítico desde la distancia como lo era en un primer plano (fue concretamente por su trabajo en este montaje que Cassavetes insistió en que hiciera "Hamlet"). Dos años más tarde, Poitier ganó el Oscar al Mejor Actor, siendo la primera persona de su raza en conseguirlo, por su trabajo en el exitoso melodrama *Los lirios del valle* (1963).

Sin embargo, hasta cuatro años y cinco películas después Poitier no volvió a tener éxito, aunque esta vez, en 1967, lo hizo con creces, estrenando tres películas muy populares en el mismo año: como un policía del norte en un *thriller* sureño, *En el calor de la noche*, de Norman Jewison; como profesor en una escuela londinense llena de delincuentes blancos, *Rebelión en las aulas*, y el *coup de grâce* para la integración en Estados Unidos, en el papel del prometido de la hija de Spencer Tracy y Katharine Hepburn, en la comedia social de Stanley Kramer, *Adivina quién viene esta noche*. Sería difícil igualar un momento como aquél, y Poitier nunca lo consiguió, pero uno sólo necesita coronar una vez el Everest. Y gracias a Sidney, las estrellas negras del cine ahora no solamente son aceptadas, sino esperadas. La deuda que todos tenemos con él es inmensa.

Durante los ocho años siguientes, Poitier actuó al menos en una película al año, dos de ellas secuelas de *En el calor de la noche*, y empezó a dirigir algunas él mismo. Casado desde 1976 con su segunda esposa, Joanna Shimkus, tiene seis hijas; su autobiografía, "The Life", que escribió sin ayuda de nadie, se publicó en 1980. Después de *A Piece of the Action* (1977), desapareció de la pantalla durante una década, dirigiendo en vez de ello cuatro películas, una de las cuales fue un merecido éxito, la comedia *Locos de remate* (1988), con Gene Wilder y Richard Pryor. Ocho años más tarde, volvió a actuar en un par de películas, de las cuales habría que destacar *Espías sin identidad (*1988), junto a River Phoenix, a quien adoraba, y viceversa. Colaborarían de nuevo en *Los fisgones* (1992), en la que Poitier quitaba protagonismo sin querer a los otros actores, en un reparto estelar (parecía más importante que su compañero Robert Redford). Ese mismo año, Poitier se convirtió en el primer que recibía el Premio a toda una carrera del American Film Institute.

De todos modos, no volvió a hacer una película hasta cuatro años más tarde, cuando produjo y protagonizó *Rebelión en las aulas 2*, una secuela de su éxito de 1967, producida por Columbia Tristar como un telefilm para la CBS. Me contrataron para dirigirla, y para hacer el *casting* en Nueva York y Chicago, donde tenía lugar la historia y donde se filmarían casi todas las secuencias. Fuimos a Londres y rodamos algunos exteriores para la escena inicial. Me pasé la mayor parte de aquellos dos meses con Sidney, a menudo en situaciones tensas y rodando a gran velocidad. La terminamos en veinticuatro días, más algunos días más para los ensayos, durante los cuáles descubrimos, para nuestra desesperación, que el guion necesitaba una rápida reescritura. Poitier fue siempre profesional, responsable, preparado, puntual, abierto y cercano. A veces no nos poníamos de acuerdo. Él tenía demasiada prisa por sustituir a algún actor al que yo había dado más de una oportunidad, pero es que Sidney no era solamente el productor y la estrella, es que aquello era además la secuela de *su* éxito. Sustituimos al actor. A veces no estaba dispuesto a acortar ni una palabra de ciertos párrafos que yo consideraba demasiado largos, y

en general tendía a incluir más texto de lo que a mí me parecía adecuado. Pero lo interpretaba todo tan bien que al final el exceso de diálogo no importaba tanto. También era consciente del ritmo que le funcionaba como actor, y yo no podía decir nada, porque le llevaba funcionando casi medio siglo.

Como actor, en el plató, era muy atento y en absoluto temperamental. Mi principal labor como director con él, aparte de escenificar las secuencias, consistía en susurrarle al oído que la toma que acababa de hacer había quedado estupendamente, pero que quizá podría acelerar un poco el ritmo, hablar un poco más rápido, cohesionar más el texto y dejar las pausas fuera (mis comentarios siempre tenían que ver con eso), y él siempre, todas y cada una de las veces, hacía lo que yo le pedía. En ningún momento pareció molestarse lo más mínimo ni desesperarse por lo reiterativo de mis consejos. Sabía que sólo teníamos unos noventa minutos de tiempo en televisión y que era mejor acelerar las cosas y meter todo lo que pudiéramos, que tener que cortar cosas en el montaje. Al final todo salió a la perfección, y no tuvimos que dejar fuera ninguna escena. Como había sido director desde hacía años, Poitier podría haber tenido la tentación de tomar decisiones en las tomas o en la acción, pero aunque de vez en cuando hacía sugerencias en la escenificación respecto a su personaje, en ningún momento puso en duda mi trabajo con los actores o con la cámara. Tenía el poder para hacerlo, pero Sidney no se aprovechó de ello en ninguna ocasión.

Sin embargo, soy consciente de que algunas cosas que yo hacía le ponían nervioso. En general, prefería no cortar si no era necesario, y por lo tanto dejaba que las escenas se desarrollasen seguidas hasta donde fuera posible o apropiado (y sin rodar planos auxiliares), algo que no satisfacía a Sidney. Él hubiera preferido un enfoque más convencional, en cierto modo más fácil, principalmente porque (según dijo varias veces), prefería tener más de una posibilidad en cada secuencia. Me preguntaba: «¿Qué pasa si luego *quieres* montar algo y no tienes nada que montar?» Yo le dije que nunca me había pasado. A pesar de la ansiedad que le provocaba mi método de trabajo, no se negó ni me lo puso más difícil, algo que, repito, podría haber hecho sin problemas.

Esto fue especialmente notable cuando, hacia el final del rodaje, dejó caer que no le gustaba la clase de planos que a mí más me gustaban (lo que él llamó «de andar y hablar», con la cámara echándose hacia atrás desde el frente o el lateral de los actores a medida que estos andan y hablan). Estábamos haciendo una de esas tomas y, mientras yo la explicaba, él dijo, con una ligera sonrisa: «Sí, ya sé, una de andar y hablar. Las odio». Yo le dije que nunca antes me lo había comentado. «No pasa nada, lo haré», dijo «simplemente las odio porque son más *difíciles*». Entonces se rió un poco. Aquello me hizo pensar que, al menos una pequeña parte de su preocupación por rodar escenas enteras de una sola vez, tenía que ver con el hecho de

que quizá tuviera miedo de no ser capaz de hacerlo lo suficientemente bien, de acordarse de todo su texto. Por supuesto, siempre lo hacía perfectamente, y generalmente la primera, la segunda o la tercera tomas eran las mejores.

Lo que yo no dejaba de pensar durante todo el rodaje era lo enormemente atractivo que Sidney seguía siendo. A los setenta y un años, aparentaba cincuenta, y yo no podía imaginarme cuál podía ser la razón de que no estuviera trabajando constantemente en el teatro como protagonista. Ciertamente, su edad no era un problema: cuando tenía que correr por un pasillo, lo hacía como una persona de la mitad de su edad. Comía con mucho cuidado (casi todo comida vegetariana), hacía ejercicio y yoga habitualmente, y nunca se quejó de que nos extendiéramos ni del frío invierno de Chicago (más frío que el de ningún otro lugar en el que yo haya estado), o de las filmaciones hasta tarde en exteriores. Mi hija Antonia tenía un papel en la película, y Sidney estuvo muy simpático y cariñoso con ella. Cuando la gente lo reconocía en público, siempre era de lo más amable. «¡Eh, Sidney!», gritaba alguien. Sidney respondía inmediatamente: «¡Sí, ¿cómo te va?!»

Una vez que terminamos el rodaje, Poitier estaba muy ansioso por ver el primer montaje, algo que yo no estaba obligado a hacer por contrato, pero que hice de todas formas. Dijo muchas cosas, no todas positivas, y en todo le hicimos caso; aunque en aquel momento él parecía tener miedo de que yo no fuera a hacerle caso. Lo cierto es que más tarde me dijo que estaba preocupado porque no me había visto tomar notas, y que después se sorprendió de ver cómo yo había hecho todo lo que me había indicado. Yo dije que todas sus ideas eran perfectas, como su interpretación. Los dos quedamos muy satisfechos del resultado final de la película, y los niveles de audiencia fueron los más altos de aquella franja de la parrilla.

En aquellas dos horas, había más gente en Estados Unidos viendo a Poitier que cualquier otra cosa que hubiese en televisión. Fue fascinante ver como las grandes compañías demostraron su fe en Poitier, interrumpiendo siete veces la película para emitir mensajes publicitarios (algo con lo que habíamos contado a la hora de escribir el guion y dirigir): prácticamente todas las grandes marcas que uno se pueda imaginar tuvieron su anuncio aquella noche, y todos menos uno o dos estaban dirigidos al público negro, con repartos casi exclusivamente negros. Me acordé de lo que un ejecutivo de Disney me había dicho cuando hice un telefilm cómico para ellos protagonizado por una familia negra. Me aseguró que la película tendría muy buenos niveles de audiencia, y yo le pregunté que cómo tenía tal certeza. Él contestó que el público negro «no tiene demasiados programas pensados exclusivamente para ellos».

En el largo vuelo hasta Londres, Sidney y yo nos sentamos juntos y él me habló mucho de un tema que llevaba años estudiando: la astronomía. Lo sabía todo sobre los planetas y las estrellas. Sus conocimientos y su entusiasmo por aquella ciencia

no eran sólo apasionados sino profundamente filosóficos. La realidad de los cielos le daba una sensación de estabilidad con respecto al mundo y a sí mismo, teniendo en cuenta los miles de aspectos desequilibrados que hay en la vida. ¿Acaso no había convivido con una de las peores muestras de ello (la intolerancia, la desigualdad, el racismo), y las muchas limitaciones basadas en algo tan superficial como el color de la piel? Cuando Sidney hablaba de los planetas, parecía como si pudiera encontrarles más sentido que a la vida de cualquiera de nosotros. Ser el privilegiado representante de una minoría sin privilegios en un mundo de famosos blancos y dominio blanco tenía que ser un papel difícil y complicado que soportar durante cincuenta años, y conservando a la vez un equilibrio moral, psicológico y emocional. Sidney Poitier se merece nuestra más profunda admiración, aunque sólo sea porque soportó un peso inimaginable con gran elegancia, y por que diera fuerzas a millones de personas al representar la belleza y la esperanza frente a la desesperación, además de ser una persona coherente y valerosa. Cuando interpretó a Nelson Mandela en un telefilm sobre el heroico icono sudafricano fue, por supuesto, algo de lo más apropiado.

La ceremonia de los Oscar de 2002 resultó particularmente irónica, cuando Poitier recibió un Oscar especial, y Denzel Washington ganó el de Mejor Actor; el primero que ganaba un actor negro desde que Poitier lo hiciera casi cuarenta años antes. Washington afirmó que, sin Poitier, él no habría estado allí, pero más irónico resultó el hecho de que Denzel hubiera ganado por interpretar un papel (en *Training Day*) que Sidney nunca hubiera aceptado: un asesino violento, redomado e irredento. Sidney aplaudió a Denzel con entusiasmo aquella noche (y también a Halle Berry, que, en la misma noche, ganó el primer Oscar a la Mejor Actriz conseguido por una mujer negra), pero yo me pregunté qué sería lo que realmente estaría pensando. ¿Se le pasaría por la cabeza el hecho de que Denzel había interpretado a la misma clase de villano absoluto que Widmark en *Un rayo de luz*, y que lo que Poitier había representado toda su vida había terminado conduciendo a que a un actor negro se le permitiese personificar a una auténtica lacra para la humanidad? Al fin y al cabo, a muchos actores les gusta hacer de villanos. ¿O quizá estuviera pensando en aquellas estrellas y planetas que tenían sentido, en lugar de en los fugaces honores de nuestro breve paso por esta laberíntica vida en la Tierra? Esa es la clase de estoica dignidad y calma, de centrada introspección, que Sidney transmite a cada paso que da. Como el ser humano especial que es, representa mucho más que la suma de todos sus papeles, porque, en definitiva, el papel que le ha tocado representar en esta vida, y en el que ha triunfado, es uno de los más difíciles de todos.

CAPÍTULO 24

RIVER PHOENIX

A finales de 1992, cuando yo estaba en Manhattan haciendo el *casting* para una mueva película, me llegó una llamada de larga distancia a mi habitación de hotel, de un ejecutivo de Paramount en la Costa Oeste, diciendo que River Phoenix quería trabajar en nuestro film. Yo estaba sorprendido. ¿Se lo habíamos ofrecido? No, dijo él; la agente de River había llamado para decir que el actor había leído el guion y que quería interpretar al protagonista masculino, James, un cantante de country que quiere triunfar en Nashville. Por supuesto, todos los que teníamos algo que ver con la película habíamos pensado en él para el papel (bromeábamos acerca de que su nombre ya sonaba como el de una estrella del country), pero pensamos que por aquel entonces era una estrella demasiado grande para una película que trataba básicamente de la historia de una pareja, escrita quizá más desde el punto de vista de ella y que no podía servir como vehículo de lucimiento para un gran nombre. Ya teníamos a cuatro protagonistas, dos masculinos, dos femeninos, y al menos otros dos actores con papeles importantes. Así que ninguno de nosotros se había puesto en contacto con él. Pregunté cómo había llegado el guion a sus manos. El ejecutivo dijo que no lo sabía, y que debería llamar yo mismo a su agente. Lo hice. El resultado fue que finalmente haría la película y, trágicamente, *Esa cosa llamada amor* sería la última que River terminaría antes de su muerte una noche de Halloween, un año después, a los veintitrés años.

Cuando recibí la primera llamada, River Phoenix llevaba más de siete años interpretando papeles protagonistas en el cine, desde los catorce. Hijo de una familia itinerante, librepensadora, vegetariana estricta y hippie, que había estado una temporada viajando por Sudamérica, River había cantado y tocado la guitarra de niño por las calles, y había actuado y cantado en televisión antes de cumplir los diez. Más tarde, el director Rob Reiner contaría que River había perdido la virginidad a los catorce años, durante su segunda película y primer éxito, *Cuenta conmigo* (1986). River fue reconocido inmediatamente como una persona de gran talento, un chico que nunca dejaba de resultar fascinante y que nunca parecía estar actuando.

Después de aquello vino una rápida sucesión de papeles complejos en películas de calidad, incluyendo la adaptación que Peter Weir hizo de la novela de Paul Theroux *La costa de los mosquitos* (1986), protagonizada por Harrison Ford (que inmediatamente trabó amistad con River), Helen Mirren, Andre Gregory y Martha Plimpton (Martha se convertiría en el primer gran amor de la corta vida de River). También hizo *Espías sin identidad* (1988), dirigida por Richard Benjamin, con Sidney Poitier (a quien River adoraba, y viceversa), y la memorable *Un lugar en ninguna parte* (1988), de Sidney Lumet. Una historia extraordinariamente perturbadora de amor entre River y Martha Plimpton (que fuera de la pantalla fue todavía más intensa), *Un lugar en ninguna parte* fue también un fascinante estudio político y emocional, con Judd Hirsch y Christine Lahti, y River como un brillante músico que es aceptado en la prestigiosa escuela Juilliard. Por esta soberbia interpretación, la Academia le escogió como candidato al Mejor Actor Secundario por primera y única vez. Tenía dieciocho años.

Al año siguiente se hizo con el codiciado papel de Indiana Jones (haciendo por lo tanto de Harrison Ford en la adolescencia), con Sean Connery como su padre, en la muy popular colaboración entre Steven Spielberg y George Lucas *Indiana Jones y la última cruzada* (1989), además de conseguir un papel en el estrafalario melodrama de Lawrence Kasdan *Te amaré hasta que te mate* (1990), con Kevin Kline, Tracey Ullman y Keanu Reeves, con quien River coprotagonizaría al año siguiente *Mi Idaho privado*, de Gus Van Sant, un gran éxito de crítica y de público en salas alternativas, en el que River obtuvo entusiastas críticas por su fascinante e íntimo retrato de un chapero suicida y narcoléptico.

Aunque según se dice, River, como prácticamente cualquier persona de las últimas generaciones, había tonteado un poco con las drogas, *Mi Idaho privado* era la primera vez que el abuso de sustancias representaba un papel importante en un personaje de River. También estaba la homosexualidad, y los infundados rumores de que River había experimentado en ambos campos para prepararse su papel. Eso habría sido una aplicación muy equivocada del método de Stanislavsky. Como solía decir la legendaria actriz y profesora Stella Adler (la única estadounidense que llegó a trabajar con Stanislavsky en persona): «Cariño, para interpretar a un muerto, ¡no te tienes que *morir*!» También advertía de lo profundamente malsano que resultaba «llevarte el papel a casa», continuar interpretándolo después de haber terminado con el trabajo del día. Stella decía: «Si haces eso, cariño, ¡te volverás loco!» Sin embargo, River no tenía ninguna preparación formal como actor, y todo lo aprendía sobre la marcha. Tenía talento, un talento sin límites, pero le faltaba la técnica que le protegiese mientras lo desarrollaba, lo que le llevaba a «vivir el personaje» muy a menudo, y River lo «vivió» durante casi todo el tiempo hasta que terminaba el proyecto.

Su próxima película, contra sus preferencias personales, fue una película «comercial» con uno de los grandes estudios, *Fisgones* (1992), con un reparto estelar que incluía a Robert Redford, a Dan Aykroyd, (que bromeaba diciendo que quería «adoptar» a River), y Sidney Poitier (un feliz reencuentro). Con *Lengua silenciosa* (producida en 1991), de Sam Shepard, volvió a hacer la clase de películas de vanguardia que le gustaban, y en ella realiza un magnífico trabajo, junto a Richard Harris, Alan Bates y Dermot Mulroney, de quién se hizo amigo. De hecho, la intervención de River fue crucial para que a Dermot le dieran el papel, en el que sería su decimotercer largometraje en menos de ocho años.

Durante toda su vida profesional, River Phoenix no tuvo más que una agente, Iris Burton, que lo adoraba y lo trataba como a un hijo. Cuando la llamé desde Nueva York, Iris me contó que, como sabía que a River le encantaba cantar y componer canciones, le había enviado el guion a casa de su familia en Florida (River había comprado la casa para su madre, Heart, sus tres hermanas pequeñas y su hermano pequeño. También había comprado una casa en Costa Rica para su padre, que había perdido el contacto con la familia). Burton había advertido a River que el guion necesitaba una reescritura, pero que, como yo era el director, sabía que sería revisado profundamente. Algunos días después, River la llamó. «Este guion no está listo para nada», dijo. Ella repitió que yo era el director. Entonces me dijo que River no tenía ni idea de quién era yo. Le preguntó si había visto *La última película,* y River dijo que no (claro que, cuando se estrenó en 1971, River tenía unos quince meses). Ella le dijo que fuera al videoclub más cercano, la alquilara, la viese, y que después la llamara. Así lo hizo y, entusiasmado, dijo que sí, que quería trabajar con «el tío que ha hecho esa película», así que Iris Burton llamó a Paramount, desde Paramount me llamaron a mí, yo llamé a Iris, y entonces ella sugirió que River me llamase, cosa que él hizo poco después.

Resulta significativo el que, finalmente, aquella fuera la única conversación que tuve con River antes de que obtuviera oficialmente el papel de *Esa cosa llamada amor*. Lo primero que hizo fue alabar reiteradamente *La última película*, y en particular el trabajo de todos y cada uno de los actores. Cuando yo pasé a hablar del guion de la nueva película, estuvimos de acuerdo en que tanto el diálogo como la estructura necesitaban muchos arreglos. Le dije que, afortunadamente, el estudio y la joven guionista (Carol Heikkinen) estaban de acuerdo. Aquello significaba que básicamente podíamos cambiar todo lo que quisiéramos. Como él tenía la misma edad que los personajes protagonistas, quería que me diese su visión de las cosas. Le dije que no sólo me parecía bien, sino que esperaba que lo hiciera. Aquello lo entusiasmó. Le pregunté cuánto medía. Él exageró un poco y dijo «metro ochenta». Yo le dije que, aunque había estado magnífico en todos los papeles que yo le había visto representar, nunca había interpretado a un personaje tan al límite como nues-

tro James. Él dijo que era cierto, que nunca había hecho algo así. Le pregunté cómo pensaba transmitir aquella peligrosidad. River se quedó callado un buen rato, y entonces dijo: «Silencio».

Yo pensé que aquello denotaba una capacidad de percepción extraordinaria, además de ser bastante convincente y conciso. Sabía exactamente lo que quería decir; el silencio de un personaje puede ser una forma de poder, el poder de ocultar algo. Y el poder es peligroso. Gracias a aquella única palabra supe que interpretaría el papel a la perfección, y así fue. En aquel momento, simplemente gruñí y dije: «Sí, eso podría valer». Entonces River dijo: «Mira, quiero trabajar contigo, así que no me hace falta verte en persona. ¿Quieres verme tú?» Le dije que no, que no era necesario, que los dos éramos profesionales. «Sí», dijo él. «Prefiero quedarme aquí con mi familia todo el tiempo que pueda antes de ir para allá y empezar la película». Yo le dije que me parecía bien y que lo comprendía, y por lo tanto, la primera vez que vi a River Phoenix en persona fue aproximadamente un mes después, y él estaba ya interpretando al encantador, inteligente pero algo testarudo personaje de James. De lo que no me di cuenta hasta un mes después de que terminásemos el rodaje fue que no había conocido al *verdadero* River Phoenix hasta entonces.

Antes de eso, había estaba tratando con un chico que era a ratos indescriptiblemente sensible, demasiado preocupado por sí mismo, directamente grosero o bromista hasta el mal gusto, melancólico, divertido, estrafalario, a menudo agradable, peligroso. Era la versión que River hacía de James, y era tan convincente que pensé que él era realmente así y que no tenía que actuar. Que evidentemente es lo que River quería. Durante todo el proceso, sin embargo, su criterio creativo fue objetivo, claro, y preocupado no sólo de su propio personaje sino con el de todos los demás en la estructura general. Durante el *casting*, le dije que necesitábamos a otro chico atractivo para hacer de su amigo. Él propuso a Anthony Clark (que más tarde demostraría su valía en series de televisión como *Boston Common* y *Yes, Dear*). Trajimos a Anthony en avión, y acabamos utilizándolo para un papel secundario que ampliamos para ajustarse a su excepcional vis cómica. Le dije a River que Anthony me gustaba, pero no para el papel de Kyle (el otro protagonista masculino). Necesitábamos a una especie de «adversario», le dije. River seguía en sus trece: «Anthony es muy bueno con las chicas», dijo, «¡liga un montón!» Yo le respondí: «Pero no es un protagonista».

River se detuvo y se me quedó mirando un instante, y entonces dijo: «Bueno, si quieres a otro protagonista no puedes elegir a uno mejor que Dermot Mulroney». River sabía que yo había conocido a Dermot y a otros actores, y que Dermot estaba entre los primeros de mi corta lista. El comentario de River me decidió, pero lo más extraño, y que hoy en día es bastante poco habitual, fue que él estuviera pensando en el trabajo global, y que si yo quería que hubiera dos protagonistas, él no tenía

ningún problema, no se sentía amenazado. De hecho, permitió que el otro chico fuera de un atractivo más convencional. Tampoco tenía problemas con eso.

Se supone que sólo los curtidos y viejos profesionales tienen esa clase de confianza en sí mismos y esa sabiduría, pero River, como artista, las tenía a raudales. Y esa era la razón por la que yo quise que él se involucrase cada vez más en las conferencias sobre el guion, en las sesiones de reescritura y en las discusiones sobre la música. Cosa que él hizo, varias veces, haciendo estupendas aportaciones. River tenía un talento instintivo del más alto nivel. Cuando yo le indiqué cómo todas sus ideas y comentarios respecto del guion o los personajes estaban planteadas siempre desde una perspectiva general de toda la película, y nunca sólo desde su propio papel, me dijo que él siempre pensaba así. Yo le dije que sería «un buen director». Él dijo que «había pensado en dirigir». Yo le dije: «Pues asegúrate de darme un papel, ¿vale?» Se rió y dijo que lo haría. Terminó siendo una broma recurrente entre nosotros. Cuando le pregunté qué era lo que le había atraído al mundo del espectáculo, me dijo que su madre solía leerle historias de pequeño, y que «siempre le habían gustado las historias», así que le gustaba sobre todo «ser parte de una historia».

El primer día de rodaje (una escena nocturna en un centro comercial en Nashville), River se metió con Samantha Mathis, haciéndola llorar. Cuando hablé por primera vez con River por teléfono desde Nueva York, le hablé de que Samantha iba a trabajar en la película. Ella estaba preocupada porque el guion no estaba terminado del todo, pero cuando River firmó el contrato, ella se apuntó inmediatamente. Pero en Nashville, en aquel momento, estaba bastante molesta, y dijo que no tenía «por qué aguantar esta mierda»; que él había sido «sencillamente grosero». Le pregunté si él había tomado algo. Ella me dijo que sólo había bebido una cerveza. El ayudante de dirección también me dijo que el comportamiento de River era algo errático. Le pregunté si pensaba que nuestra estrella había tomado drogas. El ayudante dijo que sí.

No es una buena idea para un director el enfrentarse directamente con un actor a no ser que sea absolutamente necesario, así que sugerí que lo primero que teníamos que hacer era decirle a River que no iba a conducir la camioneta para el picado que estábamos preparando para el plano final de la película, en el que una camioneta (con River, Samantha y Dermot en la cabina) desaparece en las oscuras calles de Nashville (rodar primero el final de una película es, lamentablemente, una práctica bastante habitual). Si River preguntaba por qué no podía conducir él mismo, le dije al ayudante de dirección que le dijese que Peter pensaba que era más seguro que lo hiciera un doble, porque el plano se hacía desde una distancia considerable (el público no iba a ver nunca quién estaba al volante), y porque el vehículo tenía que entrar en un flujo de tráfico real que no podíamos controlar. Le dije a Samant-

ha que hablaría con River más tarde, pero que sospechaba que quizá se estuviera tomando su papel demasiado en serio. «Bueno, pues yo no pienso aguantarlo», dijo Samantha, y se marchó, dolida pero estoica. Ella y River no se habían enamorado todavía, pero lo harían pronto, y sería la última relación apasionada de la vida del actor.

Después de un rato, el ayudante volvió y dijo que River estaba molesto y que no veía por qué no podía conducir la camioneta él mismo, pues era muy buen conductor. ¿Le habían dicho que el plano sería desde arriba y desde muy lejos, y que nadie podría darse cuenta? «*Yo* me daría cuenta», fue su respuesta, según me contó el ayudante. Le dije que iría yo mismo a hablar con él.

Me encontré primero con Dermot, y le pregunté cuál creía que podía ser el problema con River. Dermot salió inmediatamente en su defensa, y me explicó que River tenía un raro problema en los ojos que le hacía parpadear mucho a veces, pero que eso no tenía nada que ver con las drogas (lo cuál era cierto). Dermot no pensaba que River estuviera colocado, probablemente sólo estuviera «metido en el personaje». Esa era su manera de trabajar. «Es muy buen tipo, de verdad», dijo Dermot mientras yo seguía mi camino.

River estaba dando vueltas por el aparcamiento, perdido y agitado. Lo rodeé con mi brazo y caminamos hasta la parte de atrás del centro comercial. Le pregunté si había tomado alguna clase de drogas. Me contestó inmediatamente que se había tomado un analgésico, que se había olvidado y se había tomado una cerveza, y que la mezcla no le había sentado bien. Me dijo que se sentía dolido porque no le dejábamos conducir el camión. Yo le quité importancia diciendo que era «un problema del seguro», y él me preguntó cuál había sido el problema con Samantha. Me miró muy atentamente. ¿Se había quejado de él? Yo le pregunté qué era lo que había pasado exactamente. River negó con la cabeza y dijo que nada, que no tenía que ver con ella. Era todo culpa suya, pero no lo había hecho aposta. Simplemente había estado intentando «encontrar a su personaje»; un tipo nervioso. Como se suponía que el cantante tenía que hacer una prueba de canto, «estaría todavía más nervioso», dijo River.

Le hablé del consejo de Stella Adler sobre no interpretar el papel constantemente. Él dijo que lo hacía de manera inconsciente, que no se daba cuenta de lo que hacía. Yo le dije que ni el estudio ni yo queríamos que James fuera un drogadicto. River asintió y me dijo que el personaje, de todas formas, había estado sin duda «metido en líos de drogas», que le habían vuelto «más nervioso», «un poco más cabrón». Yo estuve de acuerdo en principio, pero le dije que, como no había ninguna escena en la que se consumieran drogas, aquello sería un elemento menor. River dijo que no necesitábamos escenas, pero que él sabía la clase de persona con la que estaba tratando. Me dijo muy tranquilamente que él «no tenía un problema con las drogas»,

que simplemente estaba metiéndose en el papel, y que pensaba que el chico «lo llevaba bastante bien» también. Le dije que no debía centrarse en ese aspecto del personaje. Podía estar allí, pero no era algo dominante. River estuvo de acuerdo y dijo que lo sentía. Yo le dije que no volviera a pasar. Me prometió que así sería. Nos abrazamos. Que yo sepa, a excepción de una noche en Los Ángeles un par de meses más tarde, River mantuvo su promesa. No me causó ni un solo problema más en toda la película.

Sin embargo, llegaron rápidamente a Hollywood rumores de lo que había pasado, y en el estudio empezó a propagarse una actitud de «culpable hasta que se demuestre lo contrario» respecto a River. Lo irónico es que, cuanto mejor y más convincentemente interpretaba River a un cantautor obsesionado consigo mismo, ocasionalmente autodestructivo, a veces poético, atormentado, aficionado a las drogas, arrogante y de gran talento de veintisiete años, más se extendía la idea de que River se comportaba de un modo extraño, de que estaba colocado, de que era desagradable o de que era raro. Por supuesto, nunca antes había interpretado a un personaje así (peligroso, raro, tan inteligente como bravucón), y algunas personas empezaron a pensar que aquello era en lo que River se había convertido. Al contrario, estaba actuando, de manera consciente y lo más orgánicamente posible, como un tipo cinco o seis años mayor que él, que había vivido todas aquellas experiencias amargas o de madurez. La primera noche, se había portado durante un rato como si fuera más joven de lo que era (tenía sólo veintidós años), pero la mayor parte del tiempo River parecía mucho mayor. En Hollywood, la preocupación por River empezó a crecer hasta tal punto que enviaron a Iris Burton a que vigilase a su cliente. Ella llegó, se quedó un día o dos (lo suficiente como para ver que él estaba bien y que todo marchaba sobre ruedas) y se marchó, algo perpleja.

Poco después, una de las peores cosas que le pueden pasar a una película le pasó a *Esa cosa llamada amor*. Cambió la administración del estudio. Brandon Tartikoff, que había dado luz verde al proyecto, se marchó, y entró Sherry Lansing, que no sabía nada del film. Aunque Sherry era muy amable y una vieja amiga mía, y de hecho había salvado una de mis películas para que no hicieran drásticos cortes, se sentía completamente extraña a esta película, que ahora estaba huérfana. Tartikoff nos había metido prisa para empezar la producción cuanto antes, porque quería estrenarla alrededor de abril de 1993, que era cuando se celebraba la ceremonia anual de los Country Music Awards. Esa fue la razón de que empezásemos a trabajar con un guion que no estaba listo. Tras el cambio de régimen, el plan también se vio alterado. Pero nosotros ya habíamos pasado el punto sin retorno, así que ir revisando el guion a medida que íbamos avanzando pasó a ser otra de las cosas que tuvimos que aceptar, aunque todos los actores principales (River, Samantha, Dermot y Sandra Bullock) estaban muy metidos en ello, y disfrutaban con el proceso.

Yo me reunía muy a menudo con el reparto después del rodaje o en las pausas para trabajar en las escenas que íbamos a hacer a continuación, cambiando gran parte del texto o de las situaciones, aportando buenas ideas, de las cuales bastantes fueron de River, y a menudo no para él sino para los otros intérpretes. Nos dimos cuenta de que Sandy Bullock (tuvimos que presionar durante un par de meses a la dirección del estudio para poder contratarla, porque a Tartikoff no le había causado buena impresión en un piloto de una serie de televisión) era una gran actriz cómica, así que pulimos su personaje, y el resultado la ayudaría a conseguir el papel (que la convertiría en estrella) de *Speed* (1994).

Stanley Jaffe, el directivo más importante en Nueva York y también un viejo amigo mío, consciente de la presión que teníamos encima, me llamó para preguntar si necesitábamos ayuda con el guion. Era la primera película de nuestra guionista. Yo le dije que sí, que si tenía a alguien, estaría bien. Propuso a Allan Moyle, que era un guionista y directora al que Samantha conocía, porque la había dirigido en *Pump Up the Volume* (1990). Yo no la había visto, pero Samantha decía que era muy bueno, así que dijimos que nos lo enviaran lo antes posible. Y Allan, que no podría haber sido más modesto, y cuyo único deseo era «ayudar, no interferir», resultó de gran ayuda a la hora de cohesionar todas nuestras ideas en escenas que entonces volvíamos a rescribir. River empezó a meterse con Allan de vez en cuando (en parte como una broma relacionada con su personaje, pensé yo, aunque en realidad no iba más allá de alguna que otra broma bienintencionada), y a Allan parecía hacerle gracia. «¡No, Allan, esa frase no! ¡Por Dios!» Allan y yo lo hablábamos: el instinto de River era infalible a la hora de saber lo que funcionaría y lo que no.

A medida que cada escena se acercaba, era revisada diariamente o perfeccionada hasta que todos los actores y yo mismo estábamos satisfechos con ella, algo que a veces no sucedía hasta que la cámara empezaba a rodar. Los actores tenían que estar obviamente alerta y ser ágiles para aprenderse una y otra vez nuevos diálogos, que a menudo les llegaban en el último momento. Una dificultad añadida para ellos era el hecho de que yo considerase que era mejor interpretar largas partes de texto seguidas y sin interrupciones, con la cámara fija o en movimiento.

Cuando River y yo estábamos solos una tarde, hablando de una escena que íbamos a hacer, le dije que prefería rodar la secuencia entera en una sola toma, sin más planos. «¿Sin planos auxiliares?», River se entusiasmó cuando le dije que no, que si hacíamos toda la escena en una sola toma larga y ésta salía bien, no hacía falta usar planos auxiliares. Él dijo que le parecía fantástico. A mí no me sorprendió su reacción, como le dije, porque pensaba que todos «los actores de verdad» preferían ese método. No sólo por el reto que supone mantener una escena entera (como pasa en el teatro una vez que se levanta el telón), sino porque además era mucho más fácil que resultase infinitamente más fresco. El típico problema de los actores de cine

consiste en tener que repetir una y otra vez cada frase desde distintos planos, sin saber muy bien cuál de ellos será utilizado al final para cada momento, intentando estar fresco en cada toma (algo que es imposible).

River dijo que Lumet no había utilizado planos auxiliares, y que había hecho varias tomas largas en el rodaje de *Un lugar en ninguna parte*, aunque habían ensayado durante un tiempo, un lujo que desgraciadamente nosotros no nos podíamos permitir. A River le habían acabado gustando tanto las «one-ners» («únicas»), como los equipos de rodaje solían llamar a estas tomas maestras que lo incluían todo, que a menudo me preguntaba en las secuencias si podíamos «hacerlo todo de una vez». Si yo decía que no, que no era apropiado para la escena o que era técnicamente imposible, él insistía de todas formas hasta que yo me reía y decía que lo sentía, pero que no iba a funcionar en ese caso. Si decía que sí se extasiaba. La interpretación cinematográfica de este tipo requiere una disciplina y una experiencia considerables. River no podría haber hecho secuencia tras secuencia de esa forma si hubiera estado tomando drogas. Sí, se comportaba de una forma que nadie había visto antes, pero era la primera vez que interpretaba a un protagonista adulto en una historia de amor, un personaje que tenía mundo, no un paleto del sur. De hecho, añadimos un par de comentarios intelectuales para River, que le sugerí o que él me pidió, que ayudaron a definir a su personaje como alguien que lee y que piensa, no simplemente como un artista instintivo. Finalmente, algunos de aquellos momentos acabaron siendo eliminados, y por lo tanto el papel de River quedaba reducido. No se entendía igual de bien. A River le encantaba cualquier clase de información arcaica, y cuando yo hacía algún comentario al respecto, él quería meterlo en la película de alguna forma. A menudo lo hicimos.

Nuestra historia era básicamente un triángulo amoroso en el que los dos chicos (River y Dermot) están enamorados de Samantha, y aunque ella prefiere a River en lo romántico, es más amiga de Dermot. Esta clase de triángulo (dos hombres y una mujer) es, como Robert Graves ha señalado en sus estudios mitológicos, la historia más antigua conocida. Hablando de ello con River, decidimos añadir una escena para subrayar lo consciente de sí mismo que era su personaje y la habilidad que tenía para observar su propia situación con una objetividad histórica. Era una escena de reconciliación entre Dermot y River (se habían peleado tanto verbal como físicamente por Samantha), en la que River analiza su relación con perspectiva al describir cómo «el Rey Verde y el Rey Rojo» se habían matado el uno al otro por «el amor de la Dama de Blanco», y que en aquel año, por Samantha, ambos habían «estirado la pata». Es una escena que a River le gustaba especialmente, y que tanto él como Dermot interpretaron con una hermosa simplicidad y elegancia.

La profunda comprensión de River de este episodio reflejaba sus propias relaciones, a menudo dolorosas, con las mujeres a las que había amado y que habían sido

amadas por él. Martha Plympton todavía habla de él con un cariño extraordinario, como hacía River al hablar de ella. No conocí a Suzanne Solgot, la joven con la que había estado saliendo justo antes de empezar a preparar nuestra película. Pero recuerdo la primera tarde que River y yo pasamos juntos, el mismo día que nos vimos las caras por primera vez, y cómo él me habló de lo mucho que le había afectado el escuchar recientemente de boca de su novia Sue que ella le había sido infiel. Por supuesto, dijo, él había sido también infiel, y ella lo sabía, pero que fuera al contrario le molestaba mucho. Siguió hablando, de todas formas, para justificarla, para ver las cosas desde el punto de vista de la mujer, que se protegía del dolor que le causaban las acciones de él. Yo no dije mucho, y River expresó sus emociones ambivalentes de una forma muy adulta.

Hasta que estuvimos a punto de rodar el primer beso de River y Samantha para la película, yo no tenía ni idea de hasta qué punto a él le gustaba Sam. Era una escena nocturna, en Nashville, posiblemente en nuestra segunda o tercera semana allí. Estábamos fuera. River tenía que conducir su camioneta, y Samantha estaba con él. Se paraban en el hotel de ella, le daba un beso de buenas noches y, cuando ella salía del vehículo, él se marchaba. Mientras preparaban la iluminación para la primera toma, River y yo estuvimos hablando acerca de qué clase de beso debía ser. River empezó diciendo que esperaba que yo tuviera suficiente rollo de película en la cámara, porque iba a ser un beso muy largo. Sonreía maquiavélicamente. «¡Oh, sí!», dijo, «¡he estado esperando *esta* escena!» Y entonces prosiguió (con el sofisticado acento de campo de James), enumerando el resto de cosas que le gustaría hacer con Samantha. Básicamente se limitó a decir todos los sitios en los que le gustaría besarla. Cuando dijo que Samantha le volvía loco era mitad James, mitad River. Ella tenía un novio en Nueva York (el actor John Leguizamo), y aunque River pensaba que a ella le gustaba él, siempre estaba hablando de John, y no le parecía bien imponerse. Pero lo cierto es que iba a besarla aquella noche. Y además, me dijo, no tendría ningún problema en hacer todas las tomas que yo quisiera, y esperaba que yo quisiera hacer muchas.

Creo que hicimos unas siete. No recuerdo con certeza qué beso terminó saliendo en la película, pero me parece que fue la segunda o tercera toma. Las siete eran de lo más tórridas. Samantha lograba mantener un frío aspecto profesional entre toma y toma, mientras que River pedía, a viva voz, «¡...otra, necesitamos otra! ¿No crees, Peter?» Samantha se reía. River y Samantha intimaron cada vez más después de aquello. No mucho después, John Leguizamo vino de visita, pero se quedó sólo un día. Samantha dio por terminada su relación, y ella y River empezaron a salir oficialmente. Hacían una pareja encantadora, y él la trataba con el más absoluto respeto, con ternura, humor y sin la más mínima pizca de competitividad. La mayor parte de sus mejores escenas juntos (entre tres y cinco páginas de diálogo), se roda-

ron en tomas continuas que requerían una tremenda coordinación entre ambos actores. Lo estrecho de su relación en la vida real ayudó mucho a profundizar la interacción entre ellos en cada escena. No siempre es así. Ambos eran generosos y considerados el uno con el otro. Al contrario que la mayoría de las estrellas masculinas, River no se sentía amenazado porque la chica tuviera cosas igual de importantes que decir y que de hecho a menudo acabase teniendo razón. De hecho, River la animaba y lo aceptaba gustoso. Cuando hicimos la película, yo llevaba casi cuarenta años en el mundo del espectáculo, y según mi experiencia, una estrella como River Phoenix no es nada habitual.

Después del rodaje diario, y los fines de semana, River trataba de capturar la atmósfera de Nashville, o lo que se sentía al vivir allí, al luchar por tu futuro allí, ganando allí, fracasando allí. Recorrió toda la ciudad en busca de respuestas. Y buscando canciones. *Esa cosa llamada amor* era, al fin y al cabo, una película sobre cantantes y compositores, y la razón por la que habíamos dejado todos los números musicales para el final del rodaje (sin importar cuándo tuvieran lugar en la historia), era porque no habíamos escogido todavía ninguna canción. Pedimos a los actores, y a todos los demás, que buscasen nuevas canciones, o que escribieran alguna para la película. Los cuatro protagonistas acabaron cantando una canción escrita por ellos mismos, o en colaboración con alguien, para la película, durante el rodaje. Deberíamos haber usado al menos una más de las canciones de River (una balada dulce y melancólica), pero la política y el compromiso nos obligaron a quitarla.

Una mañana, River vino al lugar de rodaje muy excitado. Había encontrado una canción en el despacho de alguien la noche pasada que le parecía «condenadamente buena» para que la interpretase su personaje como su primera canción, que era especialmente importante a la hora de mostrar el ambivalente talento y mentalidad de ese papel en concreto. En mi tráiler, River me puso la cinta con la música. Era absolutamente perfecta. Su instinto en aquella ocasión me causó una impresión de él todavía mejor que la que ya tenía: su oído para la música adecuada, no sólo para el personaje sino para el público, era extraordinario. Era una canción de lo más entrañable y pegadiza, pero también ingeniosa y agresiva. Para poder incluirla en la película tuvimos que meternos en batallas legales prácticamente hasta el día en que acabamos filmándola en Los Ángeles al final del calendario de rodaje. Con otro cantante, la canción ("Blame It on Your Heart") llegaría a ser un éxito considerable en las listas de country antes del estreno de la película, confirmando el olfato de River.

El rodaje se alargó hasta pasadas las vacaciones de Navidad y Año Nuevo (una época de la que los estudios suelen huir como del la peste), pero habíamos decidido trabajar entonces a causa de la (ahora irrelevante) ceremonia de premios de música country. Todo el mundo se puso enfermo. Tuvimos que tomarnos cuatro días

libres porque River pilló un resfriado bastante gordo. Me llamó, preocupado, diciendo que iría si yo quería. Yo le dije no dijera tonterías, y que a mí tampoco me vendría mal un descanso. Ni al resto del equipo. El estudio envió a un médico para que lo examinase, se asegurase de que estaba realmente enfermo, y que el seguro cubriera los costes. Rivers dijo que, si yo estaba seguro, entonces bueno, porque por mí sería capaz de venir a rodar incluso con fiebre. Yo le dije que, *por mí*, se quedase en casa. Rodábamos por las noches, lo que también es bastante extenuante, cambiándonos la hora a todos. Lo peor de todo es que una de nuestras localizaciones principales era el Disney Ranch, a las afueras de Los Ángeles, donde por la noche hacía mucho frío.

River me comentó que no le gustaba Los Ángeles, que el ambiente de la ciudad era una mala influencia para él. De vez en cuando, algunos de sus amigos músicos venían a visitarlo al lugar de rodaje, y se quedaban con él en su tráiler. En una de aquellas ocasiones, me fijé en que River estaba particularmente ojeroso y callado a la hora de actuar. Claro que era una escena especialmente difícil, por la noche en el exterior de un hospital, durante la cual River y Samantha se cuentan por primera vez sus pensamientos más profundos, y ella le habla de la muerte de su querido padre. Como actor, River prefería no repetir ningún instante de ninguna escena exactamente de la misma manera. Yo decía: «Ha estado genial, hazlo así otra vez», a lo que River contestaba: «Ya lo tienes de esa forma, ahora déjame intentar algo distinto», y así lo hacía. Muchos actores tienen una tendencia a aferrarse a un enfoque concreto en cada escena o frase, así que no era muy normal ver como River interpretaba cada instante a menudo de formas totalmente distintas entre sí. Aquello también fomentaba las sospechas de que tomaba drogas: «es errático, es raro, es inconsistente».

Como estábamos escribiendo la película a medida que la rodábamos, rodando de manera desordenada, teníamos que rodar algunas reacciones de formas diferentes para que pudiéramos decidir más tarde, cuando montásemos la película, cuál era la más apropiada para el personaje. Sólo podíamos usar una de cada. Terminamos utilizando las más directas, que era lo que yo había pensado, pero tanto River como yo queríamos tener donde elegir para ayudar a moldear mejor su personaje.

De todas formas, aquella noche en el exterior del hospital, pensé que a lo mejor River se había tomado algo. Él no dejaba de decir que todavía estaba con la medicación del resfriado, pero más tarde, una vez hubo terminado el rodaje, admitió haber estado colocado con algo (no dijo el qué), y que el resultado había sido, en su opinión, uno de sus momentos más trascendentes como actor. Es cierto que su interpretación en esa secuencia es dolorosa, intensa, conmovedora y fascinante, pero rodarla nos llevó más tiempo del que debería (aunque también estábamos rescribiendo a medida que filmábamos), y una parte de la escena incluía dos frases de

una canción que River todavía estaba componiendo. Los productores que estaban allí presentes, y por lo tanto algunos de los ejecutivos del estudio, se preocuparon mucho aquella noche, y para ellos aquello fue la gota que colmó el vaso con River: muchos se volvieron decididamente en su contra.

Lo cierto es que no hubo problemas reales, y cantó estupendamente, haciéndolo en gran parte en directo. River era un músico muy dotado, tenía un gran sentido para escribir letras y para el fraseo, y trabajaba muy duramente en cada canción. Era muy minucioso con lo que hacía. Fui a un estudio de grabación cuando estaba colaborando con el gran T-Bone Burnett, el arreglista y productor al que habíamos contratado para las canciones de River. River nos había recomendado que consiguiéramos a T-Bone, y como yo era un admirador de sus discos, no fue difícil convencerme. T-Bone y River se llevaron estupendamente, y ambos fueron muy respetuosos con el talento y la habilidad del otro. Observar a River en un estudio de grabación era como ver a un pintor en su taller. Estaba como en casa. Por alguna razón, todo el mundo daba por sentada su capacidad para cantar, como si fuera obvio que podía hacerlo. Pero claro, él *hacía* que pareciese fácil, lo que era bastante impresionante.

Como en el estudio nos habíamos convertido en una especie de ciudadanos de segunda clase, los productores no habían programado ninguna fiesta de fin de rodaje, así que River y Samantha decidieron contribuir y celebraron ellos mismos una pequeña fiesta en un pequeño y estrafalario club de karaoke a las afueras de Culver City. Era una noche lluviosa, y empezaron a aparecer goteras en algunas partes del techo del club, pero eso no le aguó la fiesta a nadie. El reparto y el equipo se lo pasaron en grande celebrando la conclusión de un trabajo de lo más exigente. Durante una de las canciones en el karaoke, hubo un repentino estallido de entusiasmo para que yo me subiera a cantar algo. Yo dije que no, que de ninguna manera, pero River estaba a mi lado y no iba a aceptar un no por respuesta. Me insistió una y otra vez, así que finalmente me subí a la tarima, miré a la lista de canciones y escogí "My Way" de Sinatra, que intenté personalizar de manera lamentable mientras la entonaba. En un par de ocasiones pensé: «¿Qué estoy haciendo?», pero entonces miraba hacia abajo y me encontraba con River, observándome con la expresión más alentadora y comprensiva que he visto jamás en un hombre. Sonreía, entusiasmado, y me apoyaba totalmente. En un momento dado pude ver lágrimas en sus ojos. Por supuesto, eso me hizo darlo todo por River, como uno hace por un buen director, que es lo que le dije más tarde. Mi interpretación fue un éxito, pero lo que nunca olvidaré es la concentrada expresión de afecto incondicional en la cara de River.

Así fue también cómo empecé a conocer al verdadero River Phoenix. Por supuesto, acababa de terminar su interpretación de James. Cuando se deshizo totalmente del personaje al que había dado vida, quedó en él un entusiasmo infantil e inocente,

y un encanto totalmente sincero. El contraste me resultó especialmente notable pasados un par de meses, cuando, después de haber viajado a Florida y a Costa Rica para estar con su familia, River volvió a Los Ángeles para grabar el doblaje de la posproducción. En la pantalla estaba el personaje agudo y meditativo, y en la cabina de doblaje el Huckleberry Finn de pies descalzos. La madre de River, Heart Phoenix, le acompañó en aquel viaje, y también asistió a las sesiones de doblaje, donde nos conocimos por primera vez. Tenía una gran presencia (de naturaleza tranquila, cálida, sensible y cariñosa), de voz suave pero intensa y muy al día. El genuino respeto que River sentía por ella y el afecto que se tenían mutuamente era tan palpable como completamente desinteresado. Creo que a lo mejor la había invitado a que fuera con él a Nueva York para que le ayudase a mantenerse lejos de algunas tentaciones que sabía que no eran muy buenas para él. El tiempo que había pasado con su familia le había dado fuerzas y le había servido para limpiarse.

Por lo tanto, volver a rodar algunas partes del diálogo de James no fue tan fácil. Se había desprendido de casi todo lo que había en él de aquel tipo, y tuvo que esforzarse para recuperarlo. Por culpa de un grave error del equipo de montaje de la película, las grabaciones de sonido originales de la película no se habían usado en los primeros pases del film, y en su lugar se habían utilizado copias mal grabadas que hacían que su texto no sonase nada bien, y que fuera difícil entender lo que decía. Yo sabía que no era así como había sonado cuando lo rodamos, y el resultado dejaba bastante que desear. El veredicto fue el siguiente: regrabar todas y cada una de las frases de River. Nos pusimos con aquella tortuosa tarea, y River no paraba de decir que el original debía ser mejor. Cada vez que pedíamos que nos pusieran el original, sonaba bien, después de haber sido tratado por los técnicos de sonido. Así que, ¿por qué estábamos volviéndolo a grabar? Le dije a River que lo mejor sería terminar con la poco atractiva tarea, y que no se preocupase, porque usaríamos el sonido original siempre que fuera posible. River me pidió que lo usase todo, porque no creía que su doblaje fuera mejor. Puede que sonase más claro, pero no tenía ni la mitad de carácter. Al final resultó que, aunque regrabamos todo el diálogo de River, aliviando así los miedos del estudio, lo cierto es que prácticamente no usamos nada de esto en la copia final. Después de descubrir cuál había sido el problema, terminamos usando las pistas originales, aunque nunca se lo dijimos a nadie, y nadie volvió a quejarse.

La primera vez que River vio la película fue en un pase de un primer montaje en la sala de proyecciones del estudio. Estaba entusiasmado, criticó parcialmente el montaje de algunas canciones, y dijo que debía tener más cuidado con ellas (tenía razón), pero por lo demás fue profundamente elogioso. Durante la secuencia en el Disney Ranch (una fiesta vaquera bajo la luna llena), a petición de River, yo había montado un caballo en una toma extremadamente larga. Cuando aquello apareció

en la pantalla, gritó: «¡Ahí está Peter con el caballo!» Era un chico de lo más exuberante y cariñoso.

Como River se había interesado mucho por la forma en que yo usaba distintas tomas en las que él aparecía cantando, le dije que debería venir a la sala de montaje y revisarlas conmigo. Le encantó la idea y, un día o dos más tarde, repasamos algunas tomas suyas en la sala de montaje. No me di cuenta de hasta qué punto aquello molestó al equipo de montaje (por norma, la gente de posproducción suele sospechar de los actores y de la gente de producción, y viceversa). River y yo nos lo pasamos en grande. Fue muy interesante, y de gran ayuda, ver qué tomas le parecían mejores a él, especialmente en las cruciales escenas en las que cantaba, y en las que River mostró una considerable variedad de expresiones diferentes mientras cantaba: más o menos arrogante; más o menos expresivo; más duro o más blando. De nuevo, las opiniones de River fueron impresionantes, y yo estuve de acuerdo con él en todo. Como en muchos casos los montadores habían elegido otras tomas, la provocación fue aún mayor.

Al día siguiente, me llamó uno de los directivos para expresar su descontento y preocupación, puesto que había escuchado que yo había llevado a «actores a las salas de montaje». Le dije que los comentarios de River habían sido constructivos, y que no me parecía que hubiera ningún problema. Pues bien, al estudio sí que le parecía un problema, y preferiría que no llevase allí a gente ajena al montaje. Antes de eso, River y yo habíamos pensado en repetir la experiencia. Verme montar le había servido para aprender, según me dijo. Y yo le dije que sus aportaciones, como siempre, habían sido estupendas. Además de eso, siempre era divertido tener a River cerca cualquiera que fuera la excusa, pero aquella sesión de montaje juntos fue la única.

Un día o dos más tarde, River y Sam, Dermot y su esposa, Catherine Keener, y Anthony Clark vinieron a mi casa de Beverly Hills para ver una cinta de *Las uvas de la ira*, de John Ford. River me había escuchado hablar de la película y de la interpretación de Henry Fonda, y tenía muchas ganas de verla. No había visto muchas películas antiguas. Su reacción fue muy espontánea y sencilla, puesto que no había leído la novela de John Steinbeck ni tampoco sabía mucho sobre Ford. Le impactaron profundamente la oscura y verdadera historia de la Depresión en Oklahoma, la impresionante fotografía en blanco y negro y la fascinante genialidad de Henry Fonda en el papel de Tom Joad. A raíz de aquello, River se entusiasmó con la idea de ver juntos muchas películas antiguas, pero aquella fue la única vez.

Una de las primeras cosas que River hizo al entrar en la casa fue ver a mi criada sudamericana en la cocina. Se quitó los zapatos, buscó algo para comer en la nevera, cogió una ensalada, se sentó en la encimera, y empezó a hablar en español con María, preguntándole todo sobre su vida y su familia. Se quedó totalmente absorto

en la conversación mientras los demás nos tomábamos unas copas y hablábamos. River se quedó con María hasta que estuvimos listos para poner la película. María no volvió a verlo, pero siempre se refirió a él como «el señor River». Cuando falleció, ella lloró su muerte.

Después de la película, River nos llevó a todos a su restaurante favorito de Los Ángeles, el Ten Masa, un establecimiento propiedad de una familia japonesa en Sunset Strip. Todo allí era «de lo más fresco», como River no paraba de decir. River era vegetariano. La familia entera estaba a cargo del local (el padre, la madre, los hijos y las hijas), y todos y cada uno de ellos saludaron a River cuando entró por la puerta. Era evidente que le adoraban. La madre había cocinado un pan especial para su fiesta. River fue a la cocina, abrazó a la madre y estuvo muy simpático con todos de la manera más generosa. Le gustaban especialmente las espinacas oshitashi, que comió, como casi todo lo demás, con los dedos.

Mientras tanto, el estudio no sabía muy bien cómo vender nuestra película o cuál sería su forma definitiva. Hubo una serie de proyecciones con invitación, que suscitaron reacciones de lo más conflictivas, y que no indicaron que fuera a ser un éxito seguro. Se pidieron y se discutieron cortes, que se hicieron o no. Pero reinó el acuerdo. El departamento de música se dividió en unas tres facciones distintas, cada una de las cuáles quería que una u otra canción estuviera en la película, en los títulos del principio, del final, o en el disco. La gente de publicidad y marketing tuvo muchas buenas ideas para el póster, pero por alguna razón acabamos con la peor de todas, sin usar ni la cara de River ni la de Dermot, sino sólo la de Samantha, en un flojo intento por vender la película como un film para mujeres jóvenes. Cuando River vio aquel póster, se limitó a felicitar a Samantha, le dijo que la foto era fantástica, y nada más. Pero yo sabía que le había molestado.

Se pidió que se eliminasen los momentos en que se muestra la erudición de River, se habló de desechar secuencias enteras. En un clima como aquél, todo era negociación. En un momento dado, cuando las cosas empezaban a desmadrarse, Sherry Lansen dijo que, en su opinión, la película debería ser montada según «la versión de Peter», y que eso era a lo que debíamos atenernos. Tuvo la última palabra, y salvó muchas cosas buenas, pero no todo. River y yo sentimos la pérdida de un par de sus momentos más poéticos, y de una de sus canciones. La película que se estrenó no era exactamente la película que rodamos. Sobrevivió un noventa por ciento, y a veces un diez por ciento puede marcar la diferencia entre el éxito y el fracaso, la mediocridad o la calidad perdurable. Espero que, algún día, la gente pueda ver la versión de *Esa cosa llamada amor* que River y yo hicimos realmente. Era mucho mejor y mucho menos convencional.

La decisión final respecto a la distribución terminó siendo desastrosa. La película se estrenó primero en el sur y en el oeste, como una película de música country,

cuando en realidad tenía más que ver con una película de arte y ensayo. De hecho, aquel era el principal problema de la película: el producto final no era ni una cosa ni la otra, y terminó no siendo nada. River, Sam, Dermot, Sandy y yo fuimos a Dallas para tomar parte en el dispositivo publicitario previo al estreno de la película. River estuvo resplandeciente en sus numerosas entrevistas para la prensa y la televisión, en una especie de intensa personificación de James. No era su trabajo favorito (vender y promocionar una película), pero lo acataba sin problemas.

A la mañana siguiente, fuimos todos a ver al amigo de River, Harrison Ford, en su nueva película, recién estrenada, *El fugitivo*. River era un gran aficionado al cine. Se metió de lleno en la película, en la trama y en el modo de contarla, y sobre todo en la interpretación de Harrison. Fue muy divertido ver aquella película con River: su audible y físicamente visible disfrute de la misma hacían que la experiencia fuera doblemente grata. Aquella noche, River bebió muchas cervezas e hizo un poco de ruido en el hall. Samantha estaba molesta y se fue a la cama pronto. Mi mujer, Louise, una buena amiga suya de Vancouver llamada Carrie Brown, y yo, estuvimos por ahí con River hasta tarde, y aunque no llegó a perder el control, era evidente que estaba bebiendo demasiado, o que se había tomado algo. Yo tuve que irme a Arizona al día siguiente para una promoción, pero Louise y Carrie se quedaron con River un día más. Las volvió a llevar a ver *El fugitivo*.

Más tarde, Louise me dijo que River había sido muy dulce con Carrie. En aquella época, Carrie tenía un ligero sobrepeso, pero cuando él la vio por primera vez, se quedó mirándola un buen rato y después dijo, con gran intensidad: «¡Qué hermosa eres!». Carrie nunca lo olvidaría. Louise dijo que él había estado de lo más divertido y encantador con ellas. Hablando del film de Van Sant, él la llamaba *Mi patata privada*. Comentaba entusiasmado el talento interpretativo de su hermano Joaquin, diciendo que era una persona de grandes dotes, y mucho mejor actor que él (eso lo dijo varias veces). Cuando River empezó a pasarse un poco con la bebida (en un momento dado, pidió al servicio de habitaciones que le trajeran «cuarenta y siete botellines de cerveza»), Carrie se enfadó con él y le dijo que estaba poniendo su vida en peligro y que debía ser más respetuoso consigo mismo y con su gran talento. Aquel comentario hizo que a River se le bajasen rápidamente los humos, y juró que nunca volvería a tocar nada en cuanto regresase a su casa en Florida, que era su próximo destino. Dallas resultó ser el último lugar en el que Louise, Carrie o yo veríamos a River con vida.

Unos cuantos días después, él y yo hablamos por teléfono. Me dijo que se encontraba bien, que estaba trabajando en un disco con su hermana Rain. Me dijo que tenía que decirles a Carrie y a Louise que había mantenido su promesa. Había vuelto a llevar una vida sana, según me dijo. Me tuvo que suplicar que no le hiciese asistir al Festival de Cine Mundial de Montreal, en donde se iba a proyectar nuestra

película, porque estaba muy metido en el álbum, en cantar y tocar música. Esperaba que yo lo entendiese. La película también había sido invitada al Festival de Cine de Viena, pero por aquel entonces él ya estaría rodando una nueva, cuyo título provisional era *Dark Blood*. Después de aquello iba a hacer *Entrevista con el vampiro*, y además había otros dos o tres proyectos importantes que Iris Burton estaba negociando. Parecía muy contento de estar en casa. Sam estaba allí con él.

La película fue bien recibida en Montreal, tanto por el público como por la prensa y algunos de mis colegas. Varios críticos (que encontraron admirable la interpretación de River) dijeron que se estaban guardando sus críticas más entusiastas para el inminente estreno de la película. Finalmente, *Esa cosa llamada amor* nunca fue estrenada comercialmente en Montreal. Ni en muchos otros sitios. Tras las dos semanas de prueba en el sur y en el oeste, que habían sido decepcionantes, la película fue archivada en todos los sentidos, y preparada para los mercados secundarios. Para hacerme un favor, según decía la gente, Sherry Lansing accedió a proyectarla en Seattle durante el invierno para intentar otro enfoque comercial. Aquello fue después de que Louise y yo regresáramos del pase en Viena. River dijo que ayudaría a promocionar la película de la mejor manera posible, aunque siguiera rodando *Dark Blood*. Cada uno de nosotros escondió su falta de ánimo ante los demás, y esperábamos que quizá la cosa pudiera cambiar a partir de noviembre.

En septiembre, accedí a salir en un episodio de la popular serie de televisión *Doctor en Alaska* haciendo de mí mismo, y llamé a River para contárselo. A causa de lo que habíamos hablado de ser actor y director al mismo tiempo, sabía que le gustaría escuchar aquello y que me animaría. Estaba rodando *Dark Blood* en Utah, y costó un rato conseguir que se pusiera al teléfono. Cuando por fin lo consiguió, el coprotagonista, el actor inglés Jonathan Pryce, con quien tenía una amistad bien conocida, llegó para ensayar. River me pidió que esperase y le explicó a Pryce que habíamos estado un buen rato intentando hablar el uno con el otro, y que si podría volver veinte minutos más tarde. Así que River y yo nos pasamos la siguiente media hora hablando animadamente.

Se le escuchaba perfectamente, y parecía estar totalmente centrado. Me dijo que llevaba tres meses sin meterse absolutamente nada, y que se sentía estupendamente. La película era dura, dijo, pero interesante. Uno de sus compañeros no se llevaba bien con el director, lo que era un coñazo, pero adoraba a Jonathan Pryce. Como esperaba, se mostró entusiasmado y alentador respecto a mi aparición en televisión. Le dije que le llamaría después de la proyección en Viena para decirle cómo habían recibido allí la película. Él me preguntó cuándo sería aquello. Yo le dije que hacia finales de octubre, y que después de eso Louise y yo nos íbamos a tomar unas pequeñas vacaciones. Volveríamos a Los Ángeles alrededor de Halloween. River me dijo que estaría en la ciudad por esas fechas, terminando *Dark Blood*, y que

podíamos volver a vernos, y así yo podría contarle en persona cómo había ido lo de Viena. Como era tan difícil conseguir hablar por teléfono (y mucho más estando yo en Europa), simplemente quedamos para cenar en la noche del 1 de noviembre. Poco después volvió Jonathan Pryce, así que nos deseamos mutuamente buena suerte, nos dimos recuerdos para nuestros conocidos y nos dijimos que teníamos ganas de volver a vernos. Nunca lo hicimos, y aquella fue la última vez que hablé con River.

La película tuvo una acogida tan buena en Viena que estuve a punto de llamar a River dondequiera que estuviese para contarle inmediatamente el éxito que había tenido tanto con los críticos como con el público. Pero sabía que había pocas posibilidades de conseguirlo, y que nos íbamos a ver en diez días. Así que Louise y yo nos fuimos de vacaciones, y volvimos en avión a Los Ángeles en Halloween, sin escalas desde Génova, donde se nos unieron un viejo amigo mío, su mujer y su hija. El conocido guionista y director Robert Towne y yo nos conocíamos desde mediados de los sesenta, cuando ambos trabajamos para Roger Corman. Durante parte de las doce horas que duró el vuelo de vuelta, él y yo nos contamos lo que había hecho cada uno desde entonces. Yo me dediqué principalmente a alabar a River Phoenix. Bob mostró la misma efusividad respecto de una joven estrella con la que acababa de trabajar, Johnny Depp.

Cuando llegamos al aeropuerto de Los Ángeles, Bob y su familia se separaron de nosotros durante un rato, pero cuando nos acercábamos a la puerta en la que la gente espera a los viajeros, nos volvimos a encontrar. Bob parecía agitado y confuso. Me dijo que odiaba tener que decírmelo, pero que acababa de escuchar a alguien hablar y que habían dicho: «¿No es una pena que River Phoenix haya muerto?» Estuve a punto de reírme. ¡¿Qué estaba diciendo?! Bob me dijo que había escuchado por encima a dos personas que estaban hablando entre ellas. «Pero eso es imposible», dije yo, y Louise hizo un gesto para darme la razón. Algún rumor absurdo. Bob dijo que sin duda esperaba que así fuera. Yo dije que no podía ser. Empecé a pensar a toda prisa: ¿Podía ser? ¿Un accidente de coche? ¿Una pelea? No, no era nada. Pero cuando vi que mi ayudante desde hacía mucho tiempo, Iris Chester, nos estaba esperando con gesto serio junto al conductor, me di cuenta de que tenía que haber algún problema: Iris no había venido nunca antes a recogernos a un aeropuerto. Le pregunté cuál era el problema. Iris me dijo que no quería que me enterase por televisión, pero que River había muerto aquella noche. Al parecer había sido por una sobredosis. Ocurrió mientras estábamos en el avión. Había fallecido en una acera frente al Viper Room, un club propiedad de Johnny Depp.

Louise se echó a llorar, y la acompañamos hasta el baño de señoras. Sentí como si se me hubiera caído un árbol en la cabeza. Iris dijo que Samantha Mathis había intentado ponerse en contacto conmigo un par de veces, y que había dejado un número. Louise no podía soportar la idea de pasar ni una sola noche en Los Ánge-

les: otra muerte sin sentido a pocos kilómetros de donde su hermana Dorothy había sido asesinada en 1980. Compró un billete a Vancouver, su ciudad natal. Quería ver a Carrie, que sabía que estaría destrozada.

Cuando llegué a casa, se estaba haciendo tarde, pero llamé a Sam. Sonaba como si se hubiese quedado de piedra. Me dijo que todo había ocurrido muy deprisa. Aquella noche, antes de que sucediera, le había parecido que River podía haber tomado alguna droga, pero no estaba segura. No pensaban ir al Viper Room, sólo pasarse por allí, saludar, dejar a Joaquin y a Rain y volver después a casa. Pero River se había traído su guitarra, porque sabía que unos amigos estarían improvisando y tenía muchas ganas de tocar con ellos. No muy convencida, Sam accedió. Después de un rato, vio a River con un amigo suyo que era un yonqui (a quién River había intentado convencer varias veces para que se metiera en rehabilitación), y uno de los vigilantes les estaba abriendo una de las puertas laterales. Ella no sabía si les estaban echando o saliendo por voluntad propia. Obviamente, el yonqui le había dado a River algo que no se mezclaba bien con lo que ya se hubiera tomado. River había dicho que no se encontraba bien, pero su amigo adicto le dijo que simplemente se estaba poniendo paranoico. Preocupada, Sam siguió a River y al yonqui hasta la acera para vigilarlos, se encendió un cigarrillo y se alejó tres metros para dejarles algo de intimidad. Cuando se dio la vuelta, River había empezado a tener convulsiones, y entonces se cayó sobre la acera. Su amigo el yonqui dijo que estaba bien, que simplemente lo dejase estar. Sam, que sabía que no podía ser verdad, se dio cuenta de que algo iba muy mal e intentó que River se pusiera de pie, pero parecía haber perdido el conocimiento. Corrió al club para buscar a Joaquin y a Rain. Joaquin llamó al servicio de emergencias mientras Rain y Sam intentaban ayudar a River. Entonces, Joaquin y Rain intentaron reanimar sin éxito a su hermano. Para cuando llegó la ambulancia (y aunque Sam, Rain y Joaquin no lo sabían), ya era demasiado tarde.

Le pregunté cómo estaba la familia. Sam dijo que Joaquin y sus hermanas estaban destrozados por el dolor, y que Heart estaba siendo increíblemente fuerte, intentando que nadie se viniera abajo. Sam me dijo que no sabía cómo podía ser capaz de hacerlo. Hablamos un poco más, y yo intentaba decir algo acerca de la indestructibilidad del espíritu. Le prometí que lo primero que haría a la mañana siguiente sería ir a la casa donde estaban todos.

Cuando llegué, había algunos amigos en la cocina preparando sándwiches. Los chicos parecían destrozados. Heart, como Sam había dicho, tenía un control sorprendente. Nos abrazamos largo rato. Ella dijo que lo que más le preocupaba en aquellos momentos era ayudar al resto de los chicos a pasar por todo aquello. Todos adoraban a River, le idolatraban, y para ellos era algo tan terrible que no podía permitirse mostrar cómo se sentía ella misma.

Sam y yo hablamos un rato a solas. Ella lloró. Ella y River habían hablado mucho, dijo, y tenían muchas ganas de verse. Él se había mantenido completamente limpio. En cuanto llegó a Los Ángeles, las malas influencias reaparecieron, y las tentaciones volvieron a estar a su alcance. Al haberse mantenido lejos de cualquier cosa durante más de tres meses, era mucho más vulnerable que si no hubiera parado nunca.

Joaquin estaba fumándose un cigarrillo en el salón. No nos habíamos conocido antes, pero Joaquin me dijo que River hablaba bien de mí. Mientras intentaba hablar sobre su hermano, Joaquin se vino abajo: mientras recordaba los horribles últimos momentos, empezó a sollozar y no pudo seguir. Yo lo abracé. Él no me soltó y siguió llorando.

Hubo un homenaje a River unos días más tarde en la sala de proyecciones de Paramount, en el estudio. Sidney Poitier estuvo muy elocuente y conmovedor, al igual que Ethan Hawke y muchos otros. Jonathan Pryce envió una carta diciendo que no tenía palabras para describir el talento y la amistad de River, y que hubiera querido poder conservar ésta durante toda su vida. Así era exactamente como me sentía yo, como alguien que ha perdido a un amigo que debía serlo durante mucho tiempo. En un programa de televisión, poco después, el presentador pidió al veterano actor Tony Curtis que hablase de la muerte de River Phoenix. Curtis dijo, de manera críptica pero contundente, que era «difícil entender cuánta envidia» había en Hollywood. El comentario sigue siendo vigente.

Samantha culpó a mucha gente de lo que pasó aquella horrible última noche, en especial al yonqui, pero Heart no quería oír hablar de ello. No había nada que hacer para devolverle la vida a River, y se dedicó enteramente a mantener con vida el espíritu de su hijo y a ayudar a sus hermanos a superar la tragedia y a aprender a vivir con su hermano de otra forma. Su fuerza y su generosidad eran inspiradoras. Finalmente, hubo dos juicios contra los herederos de River porque su muerte había tenido lugar durante el rodaje de una película. La inhumanidad corporativa no tiene límites. Unos años mas tarde, la hermana de River, Liberty, dio a Heart su primer nieto, al que llamaron Rio («River» en español).

Apenas pasa una semana sin que piense en River Phoenix, a menudo deseando poder llamarlo y contarle lo que me pasaba, o escuchar su entusiasmo mientras planeábamos otra película, o componía una nueva canción. Era un alma vieja, por supuesto, así que nunca nos dejará realmente, pero eso no quiere decir que no le eche muchísimo de menos en esta vida: un chico encantador, un fiel amigo, un poeta en el corazón, un verdadero artista.

CAPÍTULO 25
MARILYN MONROE

Sólo en una ocasión estuve en presencia de Marilyn Monroe, y ella nunca lo supo. Durante el invierno de 1955, yo estaba sentado una fila por delante de ella en una clase de interpretación que Lee Strasberg estaba dando en Manhattan. Marilyn tenía veintinueve años, estaba en el momento culminante de su éxito y su fama (le quedaban siete años de vida), y llevaba un suéter de lana negro grueso y suelto, y nada de maquillaje en su adorable y pálido rostro. Las dos únicas veces que me permití echar distraídamente un vistazo hacia ella, estaba absolutamente atenta, hipnotizada por cada palabra y cada suspiro de Strasberg. En su autobiografía, Arthur Miller, que se casó con ella al año siguiente, escribió que Strasberg, aunque Monroe lo adoraba, contribuyó a su ruptura con la actriz, y que el dominio que aquel gurú de la actuación ejercía sobre ella era siempre en su propio provecho y para explotarla. De las miradas que lancé a Marilyn, me pareció que efectivamente, Strasberg tenía toda su atención y su apoyo, pero de una forma extrañamente desesperada. Ella no parecía satisfecha o estudiosa. Parecía bastante ansiosa y con una devoción pasional por Strasberg, como si de alguna manera él fuese la solución a todos sus problemas.

Miller fue el que la describió con mayor sensibilidad, tanto en su autobiografía de 1987 ("Timebends") como en su drama de 1962, "After the Fall", en la que la convirtió en un personaje de ficción. Acerca del personaje de aquella obra, el propio Arthur me dijo en 2001, que «la idea era que, si uno no es capaz de ver su futuro escrito por su propia mano, acabará destruido». Prosiguió diciendo que «Marilyn vivió al borde del abismo toda su vida. Pero es comprensible. Estoy seguro de que no es nada raro cuando tienes una infancia tan terrible como la que tuvo ella» (fue hija ilegítima, su padre murió cuando ella tenía tres años, su madre pasó toda su infancia en hospitales psiquiátricos, creció en varios hogares adoptivos, en un orfanato, con amigos de su madre, desatendida, sin cariño, humillada, violada, se casó por primera vez a los dieciséis años, y su primer intento de suicidio fue al año

siguiente). Le dije a Miller que al leer su biografía había tenido la profunda impresión de que había estado locamente enamorado de ella, y él contestó: «Lo estuve». Y yo seguí diciendo que este amor era, de una manera muy profunda, muy beneficioso para él, y que él lo entendió así en aquella época. Él respondió: «Así fue».

Entonces añadió, arrepentido: «De alguna manera, inocentemente, tenía que darme cuenta, al igual que muchos antes que yo, de que ese negocio [el del espectáculo] hace que las relaciones humanas sean casi imposibles; sobre todo si eres mujer. Te deja cicatrices en el alma». Cuando dijo aquello, me hizo recordar una ocasión en que Orson Welles me contó cuando había estado en una fiesta de Hollywood en la que estaba Marilyn (entre el 46 y el 47), cuando ella todavía no era más que una *starlette* de segunda fila, y que había visto cómo alguien le bajaba la parte superior del vestido como quien no quiere la cosa y empezaba a manosearla delante de todo el mundo. Ella se había reído. Welles dijo que «casi todo el mundo» se había acostado con ella. Sin embargo, Miller había dicho que la especie de figura mitológica que Marilyn creó en la pantalla era enteramente obra suya, y que se trataba de un gran logro por su parte. Pero eso también contribuyó a su muerte, la enfermedad de la estrella de cine: «No te miran a ti», decía Arthur, «miran lo que otra gente ve. Y eso es una carga que te mutila».

Han pasado más de cuarenta años desde la misteriosa muerte de Marilyn, pero su leyenda y su personaje han sobrevivido. Esto es todavía más notable si tenemos en cuenta que hizo muy pocas películas, y aún menos que fueran buenas. Pero había algo de realidad en su artificio. Ella creía en los personajes que interpretaba, aunque fueran inherentemente increíbles. «Todo lo que hacía», me dijo Miller, «lo hacía de forma realista. No creo que conociera ninguna otra forma de hacer las cosas. Sólo sabía decir la verdad. Siempre se comprometía psicológicamente con el personaje como si fuera una persona real, sin importar lo que fuera, en lugar de como un personaje prototípico. Porque los papeles que conseguía solían ser prototípicos; no tenían ninguna otra dimensión. Pero ella no sabía tomárselos así. En otras palabras, no tenía la técnica para hacer un personaje prototípico... Fue así incluso cuando [el director John] Huston la utilizó por primera vez [en un memorable pero pequeñísimo papel] en *La jungla de asfalto* [1950]».

Esto se puede aplicar a todas las películas que hizo en su sorprendente y dolorosamente corta carrera como estrella, de apenas una década, en poco más de una docena de películas. Aunque consiguió trabajar con varios directores importantes, no siempre fue en sus mejores obras. Pero, de cualquier forma, no dejaban de *ser* Fritz Lang, Howard Hawks (dos veces), Otto Preminger, Billy Wilder (dos veces), George Cukor (dos veces si contamos la segunda, inacabada), John Huston (dos veces), Laurence Olivier, Joshua Logan y Joseph Leo Mankiewicz (un pequeño

papel en el clásico de 1950 *Eva al desnudo*). En mi conversación con Miller, él dijo: «Pensé que ella tenía el potencial para ser una gran intérprete si le daban el material adecuado. Y si echas un vistazo a lo que hizo, es sorprendente que diera cualquier clase de impresión, porque la mayoría era muy primitivo. Y el hecho de que la gente recuerde estos papeles de esas películas es sorprendente... Ella se dedicaba a aquellos papeles como si fueran gente real, no figuras de cartón. Aunque el director, el guionista y los demás pensasen que eran figuras de cartón y los tratasen de esa forma. La forma en que los dos hombres [Tony Curtis y Jack Lemmon] en *Con faldas y a lo loco* [1959] pensaban en sus papeles, o George Raft en el suyo. Ella era real. Y por lo tanto tenía el potencial de ser una gran actriz cómica». Norman Mailer, en su libro sobre Monroe (a la que nunca conoció), escribió que, empezando por *Los caballeros las prefieren rubias*, de 1953, ella *era* una gran actriz cómica. Cuando yo dije que me parecía que estaba mejor que el mismo Olivier en *El príncipe y la corista* (1957), Miller me dijo: «Tuvo problemas con él, no hay duda. Él lo entendía a la manera inglesa: interpreta con elegancia. Ella no podía ignorar más profundamente lo que era la elegancia. No conectaba con nada parecido. Le pareció que él tenía una actitud algo esnob respecto a ella, lo que era totalmente cierto».

El año anterior a su muerte, sobre la que tantas especulaciones se hicieron (rumores acerca de una relación con el Presidente, etc.), a los treinta y seis años, el autor teatral Clifford Odets me dijo que ella solía ir a su casa a charlar, pero que las únicas veces en que le pareció que ella estaba cómoda era cuando estaba con los dos hijos de él y con el gran caniche de la familia. Con ellos se relajaba, no tenía miedo. Cuando le conté a Miller lo que Odets había dicho sobre los niños y los animales, él dijo: «Bueno, ellos no se burlaban de ella». Le dije que parecía haber una sensación general por aquella época, según la cuál nadie tenía ni idea de cómo era Marilyn. «Cierto», respondió Arthur. «Se creían sencillamente que ella era mona y sexy y que eso era todo. Y lo era. Pero también era muy real. Su belleza cegaba a la gente».

Así que, básicamente, se negaban a ver su lado humano, dije yo, y él asintió. «Exacto». Por lo tanto, a pesar del éxito que obtuvo ante todos aquellos obstáculos, eso también acabó con ella, repetí, y Miller puso una cara triste. «Bueno», dijo «nunca le reconocieron la dignidad (por decirlo de esa manera) que necesitaba. La que *cualquiera* hubiera querido como resultado de sus interpretaciones. Las tratan como si fueran alguna clase de animal raro que sabe hacer un par de trucos».

Arthur Miller hizo una reflexiva pausa. «Más bien creo que, si hubiera aguantado», especuló, «si hubiera vivido diez años más, a lo mejor habría sido diferente. Pero por aquella época... verás, ella llegó justo en la cima del sistema de Hollywood, y no era la única que sufrió la degradación de todo aquello. Era una queja habitual. Como [la forma en que] John Garfield era un magnífico actor, y sin embargo no

hacía otra cosa que gritar y aullar. Había algo degradante en todo aquello. Pero la mayoría lo acataba. Sencillamente asumían el desprecio con que se les trataba. Creo que eso fue lo que ocurrió. Algo bastante difícil de aguantar; una cultura del desprecio. Creo que ayudó a destruirla. John Barrymore murió borracho. Hay muchas formas de reaccionar ante ese desprecio. Mitchum, que estaba dispuesto a matarte por una tontería. Brando es un ejemplo mejor».

Recordé lo que Tennessee Williams había llamado «la catástrofe del éxito», y dije que el éxito en Estados Unidos era una auténtica causa de muerte, a lo que Arthur asintió, diciendo: «Sólo superado por el fracaso». Sonrió levemente por la ironía. «Cuanto más talento tenían, más sensibles eran ante la pérdida de una oportunidad de usar sus habilidades en algo que mereciese la pena».

Sigue siendo sorprendente que Marilyn, a pesar de sus miedos y demonios, consiguiera transmitir sus cualidades esenciales contra todo pronóstico. Fritz Lang me habló de ella tan sólo tres años después de su muerte: «No era fácil trabajar con Marilyn Monroe. Aquella [*Encuentros en la noche*, 1952] era prácticamente su primera película importante. Ella era una mezcla bastante peculiar de timidez e incertidumbre y (no diré "encanto de estrella"), pero digamos que era perfectamente consciente del efecto que causaba en los hombres. Y eso era todo. Bien, por aquella época salió a la luz la famosa historia del calendario...» (Marilyn había posado desnuda para unas fotos anónimas de un calendario a finales de los cuarenta que aparecieron repentinamente durante el rodaje de la película de Lang, y que crearon un escándalo que, de hecho, la ayudó a convertirse en estrella. Un par de años más tarde volvieron a aparecer en el primer número de "Playboy", cuando Marilyn era ya una estrella. De ahí la idea equivocada de que ella había sido la primera *Playmate*). Lang prosiguió: «A mí no me importaba (lo que una mujer hace con su cuerpo es asunto suyo y de nadie más), pero lo que pasó es que, a causa de su timidez, tenía un miedo tremendo de venir al estudio, y siempre llegaba tarde. No sé por qué, pero no podía recordar el diálogo, pero entiendo perfectamente que todos los directores que trabajaron con ella se enfadasen, porque era sin duda responsable de ralentizar el proceso. Pero era muy receptiva».

Lang dudó un momento, y entonces añadió: «Había una cosa muy negativa: me preguntó si me importaba que su preparadora estuviera presente durante el rodaje en el estudio. Yo dije: 'No, con una condición: que no dejes que te dé consejos'. Porque cuando una actriz se ha aprendido el texto y cree que ha captado la idea del papel, cuando se ha metido en la piel del personaje, es muy difícil *cambiarlo*. Al principio tuve problemas; hasta que me di cuenta de que, detrás de la cámara, cuando yo no la veía, la preparadora hacía gestos con las manos. Le dije a Marilyn: 'Mira, o esto o lo otro...', y que su preparadora no podía volver a venir al plató».

Más tarde, ella insistiría en que su nueva preparadora estuviera presente, Paula Strasberg (la primera mujer de Lee), desempeñando exactamente la misma función, para gran frustración de los demás directores. Se había convertido en parte de su contrato.

Howard Hawks, que dirigió su primer éxito, *Los caballeros las prefieren rubias* (coprotagonizada por la diosa del sexo Jane Russell, que ya era conocida y que suponía un gran reclamo de taquilla), ya la había dirigido un año antes, en un importante papel secundario, junto a Cary Grant y Ginger Rogers en *Me siento rejuvenecer* (1952), que incluiría la primera gran interpretación de Marilyn, hasta el punto de que sus escenas con Cary son lo más interesante de la película, haciéndole a uno desear que hubieran podido protagonizar juntos una comedia *screwball* entera. El año de la muerte de Marilyn, Hawks me dijo: «Monroe tenía miedo de salir a escena. Tenía un tremendo complejo de inferioridad, y a mí me daba pena. He conocido a gente como ella. Hice lo que pude y no dejé que me molestase demasiado. En *Me siento rejuvenecer*, ella sólo tenía un pequeño papel, que no la asustaba tanto. Pero cuando obtuvo un papel *importante*... Por ejemplo, cuando empezamos con la escena en que canta [En *Los caballeros las prefieren rubias*], intentó escaparse del estudio de grabación dos o tres veces. Teníamos que agarrarla y sujetarla para que se quedase allí. Lo cierto es que cantaba bastante bien. Jane Russell me ayudó mucho. Sin ella, no habría podido hacer la película. Jane le soltó a Marilyn todo ese rollo de "Tú-puedes-hacerlo" para convencerla. Tenía miedo, eso es todo. Si estaba asustada, no podía hacerlo».

Lauren Bacall, que actuó junto a Monroe en *Cómo casarse con un millonario* (1953), tenía un buen recuerdo de ella. Decía que Marilyn era «muy dulce; no tenía ni una gota de maldad», pero que estaba totalmente obsesionada consigo misma. Su maquillador (que hizo ese trabajo hasta en su funeral) solía decir que la pobre Marilyn estaba simplemente aterrada de tener que salir al plató, que estaba muy nerviosa debido a su baja autoestima. Siempre llegaba tarde. Actuar en una escena junto a ella lo ponía a uno de los nervios. Monroe nunca miraba a sus compañeros a los ojos, sino siempre al centro de su frente. Esto hacía que sus ojos estuvieran más abiertos en cámara. Bacall repitió que Marilyn no lo hacía a mala fe. Por aquella época, ella estaba locamente enamorada de Joe DiMaggio, y solía decir que lo único que quería era ir con él en avión y comer juntos espaguetis. De todas formas, según Bacall, Marilyn sin duda «sabía lo que tenía que hacer cuando las cámaras empezaban a rodar».

Siete años después de su muerte, cuando hablé con George Cukor, que la había dirigido en *El multimillonario* (1960) y en su última e inacabada película, *Something's Gotta Give*, estaba de acuerdo con Hawks. «Marilyn Monroe no tenía ninguna confianza en sí misma», dijo. «Le resultaba muy difícil concentrarse, y no pen-

saba que fuera tan buena como realmente era. Se preocupaba por toda clase de cosas, y se le daban muy bien las partes complicadas. A veces se distraía mucho y no podía seguir el hilo, y había que hacerlo por fragmentos. Otras veces estaba tan nerviosa que había que rodar las frases una a una. Pero su magia era tal que si las ponías todas juntas, parecía como si lo dijera todo de una vez. Era una auténtica personalidad *cinematográfica*. Una verdadera reina del cine. Tenía la forma de ser que tienen todas las grandes estrellas. Sus mentes no estaban censuradas. Eran capaces de imaginar toda clase de cosas, y no había nada inmoral al respecto. Más bien al contrario. Y además, creo yo, lo imaginaban de manera mucho más sutil que ahora».

Irónicamente, la película que hizo de Monroe un *sex-symbol*, *Los caballeros las prefieren rubias*, había sido pensada por Hawks como una «caricatura total, una parodia sobre el sexo. No había sexo normal». En una entrevista de 1967 que hice a Hawks para la BBC, él dijo que «Su sexo era como una especie de símbolo, algo obvio, con lo que no puedes hacer otra cosa que reírte de ello y disfrutar, ya sabes, y ver cómo actúan. No intentas que sea real. A Monroe nunca se le dio nada bien interpretar la realidad. Siempre lo hacía como si se tratase de una especie de cuento de hadas. Y cuando lo hacía, era genial. Pasaba algo. Pero en lo que respecta a hacer una historia real con ella, no creo que hiciera nunca una buena película con una historia realista. Siempre había algo de cuento de hadas. Como una especie de comedia musical».

Hawks me dijo que cuando la conoció, en la época de sus primeras películas, Marilyn no era «muy sexy en la vida real». Dijo: «Monroe no conseguía que nadie la invitase a salir. Nadie. Un agente bastante raro, que medía un metro sesenta, solía llevarla por ahí. Pero ambas [Monroe y la monógama ama de casa Russell] se convirtieron en *sex-symbols* para el público cinematográfico...» Hawks dijo también que, mientras que Russell llegaba a su mejor nivel en la primera o la segunda toma, Marilyn siempre mejoraba con la repetición: «Con Monroe, cuanto más siguieras, mejor le salía».

Todo el trabajo de Hawks con Marilyn tuvo lugar, claro, un par de años antes de que cayera hipnotizada por Strasberg y el Actors Studio. Miller me lo explicó de la siguiente forma: «Ella sólo conocía una forma de hacer un papel: de verdad. En el Actors Studio intentaba, por ejemplo, encajar su enfoque en una fórmula: no quería malgastar sus energías. No creo que la ayudara en absoluto. Pero ésa era su meta: hacerlo aún más real. Yo estaba en contra de toda la metodología. Pero eso no quiere decir que ella no pensase que aquello la ayudaba. Y creo que de hecho así era».

Miller comentó en un momento dado que hay una «verdad universal» en lo que respecta a Monroe, algo que demuestran la mayoría de los libros y artículos escritos

por gente que nunca la conoció, y por algunos que sí lo hicieron: «Cualquier cosa que se diga sobre ella, probablemente no sea verdad. Lo dicen por su propio interés». En su autobiografía, Miller habla del deterioro de su relación, agravado por la paranoia de Monroe, por su cada vez mayor dependencia de los fármacos, que la hacía comportarse a veces de manera irracional, por su exagerada desconfianza hacia casi todo el mundo. Miller escribió para ella el guion original de la que acabaría siendo su última película completa, *Vidas rebeldes* (1961), que, de manera bastante intencionada, nada tenía que ver con los «cuentos de hadas». Durante los cuatro años que duraron la escritura, la producción y la conclusión de la película, su matrimonio se vino abajo.

Yo le dije a Arthur que parecía como si él y Monroe hubieran tenido un terrible malentendido respecto a aquella obra, que los había alejado mutuamente. Él me dijo: «Bueno, nos habíamos distanciado antes de que empezara el rodaje». Le pregunté si pensaba que ella había comprendido lo que le pasaba a él por la cabeza (un papel que podía ayudar a definir el lado más sensible y poético de ella), o si lo había comprendido en un momento dado, pero que después había dejado de hacerlo. Él contestó: «Creo que sí lo comprendía, pero lo rechazaba de todas formas». Le pregunté por qué. «Ojalá lo supiera», dijo Arthur. «Aquello sucedió al final de la larga vida que tuvo. Fue una vida corta, pero para ella fue larga. Si no hubiera sido por *Vidas rebeldes*, habría sido por otra cosa. Ella tenía ya graves problemas».

El hecho es que Marilyn tuvo graves problemas desde el día que nació, con el nombre de Norma Jean Mortenson, el 1 de junio de 1926, en la ciudad de Los Ángeles y las películas, un pobre ángel bastardo que crecería hasta ser la reina de una ciudad y de un estilo de vida que, sin embargo, la despreciaba. El hecho de que muriese como una mártir del cine, al mismo tiempo que el antiguo *star-system* de los estudios (con el que había crecido como actriz), se vino abajo y murió también, parece demasiado obvio como para no darse cuenta. De hecho, la coincidencia de que ambos desapareciesen al mismo tiempo es la causa por la que elegí terminar este libro sobre estrellas de cine con Marilyn Monroe.

Lo que vi muy brevemente en el vistazo que eché a Marilyn en la misma cumbre de su estrellato (y al principio de mi carrera), aquella mirada ferviente, tan inocente todavía, de consumidora pasión por aprenderlo todo sobre su arte y su oficio, es algo que todavía me persigue. Ella es la víctima más conmovedora y extrañamente inocente (a pesar del énfasis en el sexo) de un sacrificio al arte de la mitología cinematográfica del siglo XX, en la que personas reales interpretaban los papeles de dioses y diosas. Lillian Gish había sido la primera diosa del hogar en el cine; Marilyn fue la última diosa del amor en la pantalla. La última Venus o Afrodita. En cuanto desapareció, empezamos a echarla de menos, y esa sensación de añoranza

ha ido creciendo, puesto que nunca ha sido reemplazada por nadie. En la muerte, claro, triunfó finalmente. Su espíritu alcanzó la inmortalidad, y podemos sentirlo profundamente en las imágenes que nos dejó para conmemorar su breve visita a nuestro mundo.